الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــة الشعبيـــــة
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
جامعـــة مولـــود معمـــري تيـــزي-وزو
كليـــة الآداب والعلـــوم الإنسانية
قســـم اللّغـــة العربيـــة وآدابها

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

التخصّص: اللّغة والأدب العربي

الفـــرع: تحليل الخطاب

إعداد الطالبة: عــمي لــيندة

الموضوع:

سيمياء العواطف في قصيدة "أراك عصّي الدّمع" لأبي فراس الحمداني

لجنة المناقشة:

د.مصطفى درواش أستاذ محاضر جامعة تيزي وزو..........رئيسا

أ.د.آمنة بلعلى أستاذة التعليم العالي جامعة تيزي وزو مشرفا ومقررا

د.بوجمعة شتوان أستاذ محاضر جامعة تيزي وزو.........ممتحنا

د.عبد الغني باره أستاذ محاضر جامعة سطيف........... ممتحنا

تاريخ المناقشة:................

مقدمـــــــــة

يعتبر العصر العبّاسي عصرا ذهبيا من حيث ازدهار الثّقافة العربية، ففيه ظهرت أئمّة الفكر الإسلامي وأعلام الأدب العربي شعره ونثره، كما شهد هذا العصر، تحوّل الذّوق وظهور المؤلّفات القيّمة، هذا ما جعل الدّارسين يهتمّون به ويولونه بالغ العناية.

وبالرّغم من كثرة الدّراسات من الكتب والمقالات والرّسائل الجامعية التي اتّخذت هذا الأدب موضوعا للدّراسة، فهذا لا يعني أنّه علينا أن نتوقّف عن البحث عند هذا الأمر؛ لأنّ الثّبات في هذه الحالة يخدعنا، فالأدب في حركة دائمة لتنوّع مجالات التّأويل وتغيّر الرّؤى مع مرور الزّمن، ومع التّطور الذي تعرفه المناهج بظهور الدّراسات والنّظريات المختلفة، الأمر الذي ساهم في تنوّع المفاهيم وتطوير سبل التّفكير، وهذا ما جعل الإبداع القديم موضوعا متجدّدا لكلّ باحث يملك روحا إبداعية لا حدود لها، وتقدّم هذه الثّقافة التّراثية الواسعة للباحث، مادّة خصبة لما تحمله من معان وصور ودلالات، وهذا ما يجعلها تساهم في تطوير الرّؤيا الشّعرية بصفة عامّة.

وبناء على بعض الإشكاليات التي تفرض نفسها مثل:

- هل يمكن أن ننظر إلى هذا التّراث القديم بنظرة جديدة ؟
- وهل تحمل الدّلالات القديمة والمنعكسة من خلال المعجم الشّعري، نفس الدّلالات الحديثة وتؤدّي نفس الوظائف ؟
- إلى أيّ مدى يمكن أن نطبّق إجراءات المناهج الحديثة على التّراث الشّعري القديم ؟

وبهدف الإجابة على هذه التّساؤلات اخترنا كمدوّنة قصيدة "**أراك عصيّ الدّمع**" لأبي فراس الحمداني، وهو من بين شعراء العصر العبّاسي الذين تأثّروا بعوامل كثيرة فرضتها بيئتهم، منها الحروب ضد الرّوم التي كان يشترك فيها إلى جانب ابن عمه سيف الدّولة، وقد أُسر في إحداها وجُرح وسُجن سنوات عدّة، وقد نظم في سجنه

أروع قصائده التي عبّرت عن حنينه إلى الوطن وعتابه وشكوى الزّمان، وعُرفت هذه القصائد بـــ"**الرّوميات**" نسبة إلى مكان أسره.

وإذا سلّمنا بأنّ الشّعر صورة لحياة الشّاعر ومرآة عاكسة لميولاته وأحاسيسه فإنّنا نجد في قصائد أبي فراس الحمداني، أهمّ المواقف التي تعرّض لها في حياته والتي عبّر عنها بحسّ إنساني ملئ بالمشاعر والأحاسيس، مبني على يقظة وجدانه وتفتّحه إلى ما حوله، وقد كان لشعره وقع في نفوسنا جعلنا نختار إحدى قصائده كموضوع للدّراسة.

كان أبو فراس شاعر العواطف والأحاسيس وملك الانفعالات، وتعبّر قصائده عن مزاوجة بين المضمون النّفسي الذي تدخل ضمنه العواطف المختلفة، والشّكل الفنّي الذي هو التّعبير الخطابي عنها.

لهذا اخترنا سيمياء العواطف كمنظومة إجرائية لدراسة قصيدة «**أراك عصيّ الدّمع**»، لأنّنا نعتبرها من بين أنجح المناهج الحديثة، التي تحاول فهم اشتغال العواطف في الخطابات، وربّما الوحيد في هذا المجال؛ وقد حاولنا من خلال هذا المنهج، تقصّي مختلف مظاهر العاطفة المُعبَّر عنها، لأنه يُعنى بدراسة المفردات ذات الدّلالات الشّعورية كما يقوم بتثمينها، وكانت العواطف قد أُهملت على الرّغم من كونها القاعدة التي يبنى عليها الشّعر عامّة حيث يقول "عبد الرحمان شكري" في كتاب "**الدّيوان**": «...فالشّعر مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة، وإنّما تختلف العواطف التي يعرضها الشّاعر ولا أعني العواطف رصف كلمات ميّتة تدلّ على التّوجع أو ذرف الدّموع، لأنّ شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب وذكاء وخيال واسع لدرسها ومعرفة أسرارها وتحليلها...».

وقد حاولنا من خلال دراستنا، الكشف عن مختلف الدّلالات التي تحملها العواطف المعبَّر عنها، وعن اشتغالها وكيفية تولّد المعاني من خلالها، واعتمدنا لذلك على الإجراءات التي اقترحها كل من "جاك فونتاني" و" أ.ج.غريماس" في كتابهما "**سيمياء العواطف**" (**Sémiotique des passions**)، الذي اعتمدنا عليه كمرجع

أساسي في بحثنا، إضافة إلى دراستنا للمعجم الشّعري؛ حيث حاولنا من خلاله الوصول إلى المدوّنة العاطفية التي تلخّص معظم الدّلالات الشّعورية للعواطف، وقد استفدنا من بعض الدّراسات التّطبيقية في السّيمياء السّردية كدراسة "**مجموعة أنتروفارن**" (**Groupe d'entreverne**)، كما حاولنا تطبيق معظم إجراءات سيمياء العواطف وأهمّها، وبهذا حاولنا المضيّ إلى أبعد حدّ مكّنتنا منه القصيدة.

جاء هذا البحث متراوحا بين النّظري والتّطبيقي، وقد احتوى على مقدّمة ومدخل نظري وفصلين تطبيقيين وخاتمة، ففي المدخل النّظري حاولنا الإحاطة بأهم مفاهيم السّيمياء والإجراءات التي اعتمدنا عليها في التّحليل، مبرزين الإضافات التي حدثت في السّيميائيات السّردية والمتمثّلة في الاهتمام بالحالة النّفسية للذّات، وتناولنا في الفصل الأول دراسة التّمثيلات الدّلالية المعجمية في القصيدة، وقد حاولنا عن طريقها استخلاص أهم العواطف والوصول إلى المدوّنة العاطفية، أما الفصل الثّاني فقد خصصناه لدراسة كيفية اشتغال العواطف في القصيدة، فحاولنا من خلاله رصد مختلف المستويات التي تشتغل فيه العواطف.

اشتمل الفصل الأوّل على ثلاثة مباحث وهي: الخصائص التّركيبية للعواطف وبناء النّموذج والتّركيب السّطحي السّردي، حاولنا من خلال المبحثين الأوّلين الإحاطة بأهم التّجليات الخطابية للعواطف والدّلالات التي تحملها، وضبط المدوّنة العاطفية ثم الوصول في الختام إلى وضع نموذج تتلخّص فيه أهمّ العواطف.

أمّا المبحث الثّالث فقد قدّمنا من خلاله التّركيب السّطحي السّردي، حيث اعتمدنا على السّيمياء السّردية للكشف عن البنى العاملية والبنى الصّيغية، إضافة إلى الأدوار الموضوعاتية، لأنّها البنى الأوّلية التي تبنى عليها التّجربة العاطفية للذّات وهي التي تتحكّم في البنى العميقة للقصيدة، على الرّغم من صعوبة هذا الأمر لكون النّص شعرا.

أمّا الفصل الثّاني فقد اشتمل على مبحثين: مبحث تناولنا فيه مسار القيم من خلال المخطّط النّظامي العاطفي وآخر خاص بالمخطّط الانفعالي، حيث حاولنا في

المبحث الأول الوصول إلى تتبّع مسار القيم، عن طريق ضبط المخطّطات النّظامية العاطفية للعواطف، وتلخيص مراحلها المختلفة، أمّا المبحث الثّاني فقد خصّصناه للمخطّط الانفعالي الذي تتلخّص فيه مختلف العمليات، وأنهينا البحث بخاتمة أوجزنا فيها أهم النتائج التي توصّلنا إليها.

وكباقي البحوث العلمية إعترضتنا في بحثنا هذا بعض الصّعوبات والعراقيل منها نقص المراجع الخاصّة بالمنهج باللّغة العربية، ممّا جعلنا نعتمد على الكتب والمراجع الأصلية (باللّغة الفرنسية)، وهذا ما خلق لنا مشكلا كبيرا في ترجمة المصطلحات إلى اللّغة العربية وضبطها ضبطا صحيحا، نظرا لعدم وجود مقابلات أخرى باللّغة العربية وخاصة فيما له علاقة بسيمياء العواطف، إضافة إلى قلّة المراجع التي تتناول الجانب التّطبيقي من المنهج، الأمر الذي جعلنا نواجه صعوبات في تطبيق جميع الإجراءات والآليات والمفاهيم على كلّ القصيدة.

غير أنّنا حاولنا تخطّي هذه العراقيل، وانجاز هذا البحث والوصول عن طريقه إلى فهم ولو جانب من اشتغال العواطف وتوليد الدلالة عن طريقها، على الرّغم من صعوبة ضبط هذا الجانب العاطفي، وذلك لتداخله مع جوانب أخرى كالجانب النّفسي.

وفي الختام نتقدّم بجزيل الشّكر إلى الأستاذة المحترمة "آمنة بلعلى" على إشرافها ومتابعتها لنا خلال فترة انجاز هذا البحث، وللجنة المناقشة على قبول قراءتها له وتقييمه.

والله من وراء القصد

تيزي وزو في 2008/05/20.

المدخل النّظري:

السّيمياء وسيمياء العواطف

1- من السّيمياء السّردية إلى سيمياء العواطف:

تقوم السّيمياء على البحث فيما وراء المعنى ،وتتخذ بعض التساؤلات منطلقا لها مثل:

- ما الذي يجعل الدلالة المعبّر عنها في الخطابات المقروءة المسموعة والمكتوبة ممكنة ؟

- ما هو النّظام المستعمل وما هي القوانين المنظّمة والمساهمة في إظهار المعنى؟

وهي تحاول الإجابة عن هذه التّساؤلات التي تشكّل ميدان بحثها، كما أنّها تهتم بكيفية إنتاج النّصوص، وذلك انطلاقا من السؤال: كيف يقول النّص ما يقوله ؟ ولا تهتم بمن يقول النّص وما يقوله، ولأنّ البحث السّيميائي ينطلق من النّص ويعتبر المعنى كأثر ونتيجة، فإن الإشكالية التي تتحدّد عن طريق العمل السّيميائي تدور حول سير الدّلالة في النّص، وليس حول العلاقة التي يمكن أن تربطه بمرجع خارجي[1].

كما أنّ المنهج السّيميائي ينطلق من اعتبار النّص يحتوي على بنية ظاهرة وبنية عميقة، وتحليلهما ينصّ على تبيان ما بينهما من علاقات[2]، هذا ما يجعل مواجهة النّصوص مسألة صعبة، فإذا كانت كتابة النّصوص تجربة حيّة، فإنّ قراءتها كذلك، ولهذا يمكن اعتبار المنهج السّيميائي أقرب من تحليل النّصوص باعتماده على قواعد واضحة، إذ يعتبر السّيميائيون النص شبكة من الشّفرات التي يحاول القارئ

1- Voir: Groupe d'entrevernes, **Analyse sémiotique des textes**, 4eme édition, Presse universitaires de Lyon, 1984, France, P7-8.

2- ينظر: عصام خلف كامل، **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصـــر، 2003 ص44.

فكّها[1]، ويرى جون كلود كوكيت « Jean Claude Coquet » أنّ موضوع السّيمياء هو شرح البنى الدّالة والتي تكوّن الخطاب الجماعي أو الفردي[2].

وتسعى السّيمياء إلى دراسة الدّلالة من الدّاخل فتعتمد لذلك على مبدأ المحايثة (Immanence) الذي كرّسه دي سوسير وتبنّاه يمسلاف في نفس الاتجاه، ليؤكّد على ضرورة اعتبار موضوع اللّسانيات شكلا وإبعاد الوقائع غير اللّسانية عن موضوع الدّراسة، وقد اعتمد غريماس « A.J.Griemas » بدوره على هذا التّحديد لصياغة مبدأ المحايثة في البحوث السيميائية[3].

كما يقوم المعنى على مبدأ الاختلاف(différence) الذي يسيّر العلاقات القائمة بين العناصر الدالّة، وتُكوَّن هذه العناصر من خلال تقييم وبناء هذا الاختلاف، ولأنّ التحليل السيميائي يهدف إلى وصف شكل المعنى (La forme du sens) فهو تحليل بنيوي، وبما أنّ المعنى يقوم على الاختلاف، فإنّ مهمة التحليل السيميائي للنّصوص تحاول التعرف عليه ووصفه، لكن: على أيّ مستوى وبين أيّة عناصر نتعرّف على الاختلاف ؟.

عند وصفنا للتّركيبة السّردية للخطاب، فإنّنا نقوم بوصف الاختلافات الظّاهرة فمثلا عند تتبّع تطوّر شخصية ما في النصّ، فهي تظهر كتتالي حالات مختلفة وبذلك انطلاقا من مستوى التّركيبة السّردية، يظهر النّص كتتالي حالات وتحوّلات بينها فمثلا: حالة أ تتحوّل إلى حالة ب وحالة ب تتحوّل إلى حالة ج...الخ[4].

إنّ التحليل السيميائي هو تحليل للخطاب، وهذا ما يميّز السيمياء "النصية" (textuelle) عن اللّسانيات البنيوية "الجُملية"(Phrastique)، ففي حين تهتمّ اللّسانيات

1- ينظر: عصام خلف كامل، **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، ص46.

2- Voir: Jean Claude COQUET, **la quête du sens**, presse universitaire de France, paris 1997, P147.

3- ينظر: رشيد بن مالك، **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص9.

4 - Voir: **Groupe d'entrevernes**, P13-14.

بإنتاج الجمل وبالكفاءة الجملية (Compétence Phrastique)، تهتمّ السّيمياء بتنظيم وإنتاج الخطابات والنّصوص أي بالكفاءة الخطابية(Compétence discursive).

وقد قام "**غريماس**" بوضع إجراءات التّحليل، حيث كان رائد السّيميائيات السّردية أو سيمياء الحدث، وقد استعان بالمنطق فاستغلّ مفهوم علاقات: التّضاد التّناقض والتّضمين وعمليات النّفي والإثبات، التي بفضلها خلق فواعل وعوامل تمّ استثمارها لتنتج خطابا مركزيا، ولأجل الوصول إلى نظام الوحدات الذي ينتج عن طريقه النّص، اقترح "**غريماس**" المستويات التي تنتظم عن طريقها هذه العمليـــة والتي تسمح بالتّعرف على التّنظيمات التي تؤدي إلى إنتاج الدّلالة، وبالتالي يمكن التّمييز بين مستويين :

1- **المستوى السّطحي (niveau de surface)**: الذي يتكوّن من مركّبتين:

- المركّبة السّردية:التي تنظّم تتالي الحالات والتحوّلات.
- المركّبة الخطابية: التي تقوم بتنظيم تتالي الصّور وآثار المعاني في النص (effets de sens).

2- **المستوى العميق**: هناك مخطّطان لتنظيم العناصر في هذا المستوى

- شبكة علاقات تقوم بتصنيف القيم حسب العلاقات القائمة فيما بينها.
- نظام من العمليات ينظّم الانتقال من قيمة إلى أخرى[1].

إنّ خاصية التّقطيع لا نتعرّف عليها في السّيمياء عامّة، غير أنّها حاضرة بوضوح في سيمياء الحدث التي تهتمّ بالمستوى السّردي، أي بالبنى السّيميوسردية حيث البرنامج السّردي هو الوحدة الأساسية لها، وهو يتحدّد بانتقال عامل من حالة

1- Voir: **Groupe d'entrevernes**, P09.

مرورا بعدّة مراحل انتقالية إلى حالة أخرى، وبالتّالي فالحدث هو تحوّل حالات الأشياء (Etats de choses).

وانطلاقا من هذا فإنّ السّيمياء تعنى بدراسة الأفعال الخطابية (actions discursivisées) وذلك خارج نطاقها النّفسي، وقد سمّاها كل من "**غريماس**" و"**كورتاس**" «أفعال من ورق» (actions de papier)، ويتّضح التّقطيع أكثر في المخطّط السّردي الذي يتّخذ التّفكير الشّكلاني الرّوسي قاعدة له[1]، إذ كانت قيمة العمل الذي أنجزه البــاحث الرّوسي"**ف.بروب**" (**V.Propp**) في كــتابه "**مورفولوجية الحكاية الشّعبية الرّوسية**" كبيرة، فلأنّه فتح الطّريق أمام الباحثين في كيفية التّعامل مع النصوص الأدبية، كما أنّه وضع العمل الأدبي في مركز الاهتمام رافضا بذلك المقاربات السّيكولوجية أو الفلسفية أو السّوسيولوجية التي كانت تسيّر النقد الأدبي[2]، وقد اعتمد "**غريماس**" على أعمال "**بروب**" لوضع التّرسيمة العاملية وتلخيص الوظائف، ويذهب أيضا إلى أنّه لا يوجد نص يخلو من هذا المخطّط القاعدي والذي يمثّل القواعد الأساسية للحدث، غير أنّ هذا المخطّط العاملي أُتُّهِم بأنّه يحدِّد أو يقلّص دلالة النّص إلى مواقع فارغة، وأنّ النّظرية الغريماسية تقوم على أساس تحديد «موقعي» (localiste)، تدور فيه مواضيع القيمة في فضاء خلاقي مغلق، ولا يمكنها أن تصبح عملية دون عملية التّصييغ ودون الكفاءات الأربعة: رغبة، معرفة، وجوب وقدرة والتي توزَّع على النّموذج العاملي[3].

يقوم منطق الحدث إذن على تغيّرات حالات الأشياء، وهذه التغيّرات تكون متقطّعة، كما يقوم الحدث بربط حالتين: الأولى بدئية والثّانية نهائية، وتتميز الحالتان بكون محتوياتهما متعاكسين، فمثلا يكون الإنسان الطّموح في الحالة البدئية فقيرا

1- Voir: Driss ABLALI, **La sémiotique du texte, du discontinu au continu**, Edition l'Harmattan, France, 2003, P39.

2- ينظر: **التبيين**، مجلة ثقافية، عبد العالي بوطيب، **السّرديات واللسانيات أيّة علاقة** ، الجاحظية، العدد 18 الجزائر، 2002، ص75.

3- Voir: Driss ABLALI, **La sémiotique du texte, du discontinu au continu, P40.**

ومجهولا، وبعد الحدث يصبح غنيّا[1]، وتسمّى الوحدة القاعدية لملفوظ الحدث البرنامج السّردي وهو قائم على تناوب الحالات والتّحوّلات، ويتركّب البرنامج القاعدي من ملفوظ الحالة والذي يتميّز بالتّفاعل الأوّلي بين نوعين من العوامل:الذّوات(ذ) والمواضيع (م) ويجمع بينهما المسند إليه والمتمثل في:الوصل (ذ∩ م) أو الفصل (ذ∪م).

وينص البرنامج السّردي على تحويل الملفوظ القاعدي إلى آخر، أي من حالة بدئية إلى حالة نهائية مثل :(ذ∩ م) ←(ذ∪م) برنامج فصل أو العكس، والصيغة التّقليدية المستعملة هي كالتالي :

في حالة برنامج الوصل :ف ت [ذ$_1$←(ذ$_2$ ∩ م)].

ف ت :فعل تحويلي، ذ$_1$: العامل، ذ$_2$: المستفيد، م:الرّهان أو موضوع القيمة وهو الهدف، (ذ$_2$∩ م):ملفوظ الحالة النّهائية، [...] ترمزان إلى التّحوّل .

إذا كان هناك برنامج يحاول تحويل الملفوظ القاعدي إلى ملفوظ آخر، فإنّه سيواجه مقاومة من طرف الملفوظ القاعدي، حيث تعتبر الحالة البدئية حالة متّزنة وتسند مقاومة تعقيدها إلى حدث عامل آخر، وفي هذه الحالة، يظهر برنامج نقيض (أو ضد برنامج) بتوزيع صيغة التحوّل كالآتي :

ف ت[ذ$_1$← (ذ$_2$∪ م)←(ذ$_3$∩ م)]، كلّ من ذ$_1$، ذ$_2$، ذ$_3$ عوامل مختلفة وبالتالي هي تكافؤات ممكنة كالآتي:

- ذ$_1$ = ذ$_2$: العامل ينفصل عن الموضوع ويعطيه لشخص آخر .

– ذ$_1$=ذ$_3$: العامل ينتزع الموضوع من شخص ليحتفظ بــــه.

– ذ$_2$= ذ$_3$: العامل يعطي الموضوع لشخص لم يكن يملكه .

1- Voir: Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, Presse universitaire de limoges Paris, 1998, P187.

– ذ$_1$ ـذ$_2$ ـذ$_3$: العامل يعطي لنفسه موضوعا لم يكن يملكه.

ومهما كان تفسير الحالة، فإننا نجد على الأقل وافتراضيا برنامجــا مضادّا يقوم على ذ$_2$ والتّي تمثّل العامل الذي قمنا بتغيير وضعه، لنعوّضه بآخر لحساب ذ$_3$ وليتحقّق التحوّل يجب على الذّات الفاعلة(sujet opérateur) أن تحقّق الأداء، ولأجل ذلك عليها أن تملك الكفاءة التي تمثّل الشّرط اللاّزم لذلك[1].

واستنادا إلى التّمييز الدّقيق الذي وضعه "**أ.ج.غريماس**" بين معرفة الفعل والفعل، يمكن أن نقول: إنّ كلّ سلوك مبرّر يفترض برنامجا سرديا مضمرا وكفاءة تضمن تنفيذه، وتُعتبر الكفاءة من هذا المنظور: كفاءة جهة، وتقوم الكفاءة على جهات إرادة الفعل: (vouloir faire) وجوب الفعل (devoir faire) والقدرة على الفعل (pouvoir faire) ومعرفة الفعل (savoir faire)[2]، في هذه الحالة تعتبر الكفاءة موضوعا يمكن أن يكون في حالة وصل أو فصل مع الذات الفاعلة، ولا تعتبر الكفاءة موضوعا أساسيا للأداء بل هي شرط لازم لتحقيقه، ويسمى الموضوع الصّيغي(Objet modal).

وبالتّالي يمكن التّمييز بين نوعين من الموضوعات:

- الموضوع الأساسي للتحول أو موضوع القيمة.
- الكفاءة اللاّزمة لتحقيق الأداء والتي تمثّل الموضوع الصيغي .

وكل من الموضوعين يمثّلان نوعين من التحوّلات :

1-الأداء الأساسي performance principale والذي يحوّل العلاقة بين ذات الحالة وموضوع القيمة.

1-Voir: J.Fontanille, **Sémiotique du discours**, P190-191.

2-ينظر: رشيد بن مالك، **السيميائية السردية**، ص20.

2- والأداء الصيغي performance modal الذّي يحوّل علاقة الذّات بالموضوع الصيغي[1].

إنّ تحقيق الكفاءة يمكن أن يمثّل برنامجا سرديا تابعا للبرنامج السّردي القاعـــدي كما أنّه يمكن أن يغطّي جميع النص[2].

مثال: أريد أن أصبح غنيّا لأحقّق أحلامي.

يمتلك ضمير المتكلّم لموضوع الجهة/الإرادة/ وهو يختلف عن موضوع القيمة المنشود/تحقيق الأحلام/.

ويتوضّح هذا المثال من خلال الجدول الآتي:

أريد	أن أصبح غنيا	لأحقّق أحلامي
موضوع الجهة ← (إرادة الفعل)	برنامج سردي ← مضمرّ	موضوع القيمة

وتكتسي الكفاءة أهمّية بالغة، فهي تؤثّر في تحديد المسار الذي يأخذه فعل الفاعل، إذ إنّ طبيعتها متغيّرة بين إيجابية وسلبية، كما أنّها يمكن أن تكون غير كافية وهذا ما يؤثر على الأداء فيسبب نجاحه أو فشله[3].

تحتل السّردية مكانا هاما ومركزيا في النظرية السّيميائية، ذلك أنّ النّماذج السّردية تشكّل البنية الثّابتة (constante) للخطاب، فقد أصبح نموذج السّعي شكلا نظاميا، وهو يرتكز على العلاقات الموجودة بين الذّات والموضوع، ويحاط عن طريق مسار المرسل وينظّم عن طريق مسار الذّات المضّادة.

1- Voir: Groupe d'entrevernes, **Analyse sémiotique des textes**, P16

2- Voir: Groupe d'entrevernes, **Analyse sémiotique des textes**, P17.

3- ينظر: رشيد بن مالك، **مقدمة في السيميائية السردية**، ص21.

كما يعتبر البرنامج السردي نواة النّحو السردي، حيث يوضّح الطريقة التي يتحقّق عن طريقها تحوّل حالة الأشياء في الخطابات، ويقوم على تحويل ملفوظات الحالة(Enoncés d'état)، عن طريق تركيب بدئي للامتلاك أو الفقدان أو تقاسم (تبادل) القيم الموجودة في الموضوعات المرغوب فيها، كما تمثّل ملفوظات الصّلة (وصل أو فصل) تناقضاتهما، إنّ العملية القاعدية لهذا التركيب والمبنية على عدم تواصل الحالات أو تقطعها(discontinuité) ويتحقّق تحوّلها عن طريق ملفوظات الفعل[1].

تعتبر المواقع العاملية مراكز ثابتة في سيميائية الحدث، رغم كونها مركّبة من مجموعة كفاءات متغيّرة، وهي تُرتَقب دائما انطلاقا من هدفها التّغييري الذي هو فعلها، ويعتبر العامل مجرّد فاعل بسيط، وفي نفس الوقت، لا يأخذ التّحليل بالنسبة لسيميائية الحدث بعين الاعتبار تغيّر حالات الذّات، سواء كانت مضطربة أو غير متّزنة في مواجهتها للحدث، على الرّغم من أهمّية هذا التّغيير الكبيرة ، فهو ينتشر كمتغير متواصل حول الصلة، ويرتسم عندها الفضاء العاطفي الذي هو فضاء العلاقة بين الذّات والصّلة، كما يرتكز على الدّينامية الدّاخلية أو الخاصّة (Intime) للحالات وبهذا ينتقل الاهتمام بظهور البعد العاطفي إلى الذّات الفاعلة أو ذات الفعل (sujet de faire) [2].حيث تتبع مختلف الأحاسيس عنها، وهي (أي الذات) طريقة وجودها، وتتميّز الأحاسيس بكونها تحمل معنى متميّزا وصعب التّعريف، ذلك أنّ نفس الإحساس يمكن أن يعبّر عنه بطرق مختلفة قد تكون أحيانا متناقضة مثل الدّموع التي تعبّر عن الحزن وعن الفرح في الوقت نفسه [3].

لم تكن المفاهيم الرّمزية التّحليلية النّفسية التي تدخل ضمنها العواطف والأحاسيس غائبة في الدّراسات السّيميولوجية، غير أنه تمّ إهمالها بهدف دراسة

---

1 - Voir: Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, Nattan HER, Paris, 2000 P226.

2 - Voir : J. Fontanille et A.J. Greimas, **Sémiotique des passions**, P08.

3 - Voir : J. Fontanille, **Sémiotique du discours**, P197.

بنيات اشتغال الأشكال التّعبيرية المختلفة، التي يعنى بدراستها السّيميولوجيون، وهذا الشّكل من الظّاهراتية العلمية أدى بالدّارسين إلى نسيان الدّلالات الإنسانية[1].

ويعتبر الانفعال (Emotion) من منظور سيمياء العواطف، القاعدة التي يقوم عليها تمثيل العالم الطبيعي، ولا يتركّز الاهتمام في هذه الحالة على ترجمة وتحويل المحسوس (sensible)إلى مدرك(intelligible)، ولكن تحاول التّوصل إليه من خلال التّوترات التي تربطه بالمُدرَك، حيث يمكن الاعتماد على تنظيم يقوم على أساس العلاقة التي تربط بين التّركيب الصيغي (رغبة انفعالية Vouloir pathémique وقدرة على الفعل pouvoir faire) وبين التّركيب المزاجي (complexe phorique) والمتمثّل في المدة (durée) والإيقاع (Rythme) ودرجة السرعة (tempo)[2].

وقد جاءت سيمياء العواطف كامتداد للسيمياء العامة حيث إنّ الدّراسات السّابقة اعتمدت على البعد المعرفي والتداولي للخطابات، وذلك ما ترك فراغا تمثّل في إهمال الأحاسيس والعواطف، التي تحتلّ مكانا هاما في الخطابات الأدبية ويمكن التّمييز بين مقاربتين سيميائيتين لإشكالية العواطف:

- **المقاربة الأولى** وتُقِرُّ بأن سيمياء العواطف تنبثق من سيمياء الحدث فتتّخذ نماذجها كمنطق لها وذلك ما نجده في "كتاب سيمياء العواطف لغريماس وفونتاني"(sémiotique des passions: AJ.Griemas et J.fontanille (1991" الذي اعتمدنا عليه كمرجع أساسي للنّظرية في بحثنا هذا.

- **المقاربة الثانية** وتقرّ بأن البعد العاطفي ينبثق من الوضع المميّز لذات العاطفة، بالمقابلة مع ذات المحاكمة Sujet de la passion ≠ Sujet de jugement وبالاعتماد على مختلف أشكال الهوية الذّاتية بدراسة الثنائية (عاطفة/عقل) (passion/Raison)بإعادة وصفها انطلاقا من نشاط هذه الثنائية في الخطاب، وقد

1- ينظر: برنار توسان، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000 ص97.

2 - Voir: J. Fontanille et E. Landowski, **Nouveaux actes sémiotique**, édition Pulim Presse Universitaire de limoges, France, 1999, P71.

وضّح هذه المـــقاربة **ج.ك. كوكيت** في كتابه "**السّعي وراء المعنى**"(J.CL.Coquet, la quête du sens 1997).

لقد تمّ إدخال البعد العاطفي تدريجيا وبحذر في الدّراسات السّيميائية فالعواطف والأحاسيس تتميّز بارتباطها بالذّات، لذلك تستدعي دراستها الاهتمام بعلم النفس، وهذا ما يؤدّي بها أحيانا إلى الخروج عن مجالها، غير أنّ الرّهان بالنسبة للسّيمياء تمثّل في بناء دلالة لهذا البعد العاطفي في الخطابات، إذ لا تؤخذ العاطفة من جانب تأثيرها في الذّوات الحقيقية (الجانب النفسي)، بل من جانب كونها تنتج معاني مشفّرة ومسجّلة في الخطابـــات، وهي بهذا تساهم في إنتاج تمثيلات ثقافية مختلفة تُثري الخيال العاطفي، فيقوم بتثمين بعض العواطف دون الأخرى[1]. ويوضّح اقتراح القاموس في تعريفاته للجذور الشّعورية هذا المشكل بوضوح، حيث نـــجد le petit Robert يعرّف التّأثر الأولي (affect) على أنّه حالة شعوريـــة أوّلية ويعرّف التّأثر affection على أنّه حالة نفسية ترافقها لذّة أو ألم، ثم يعرّف التّأثرية affectivité على أنّها استعداد للتّأثر باللّذة أو الألم، ويعرّف العاطفة Passion على أنّها كل حالة شعورية وفكرية، قويّة بما يكفي كي تسيطر على حياة النفس(الإنسان) عن طريق شدة آثارها أو استمرارية حدثها [2]، وبالتّالي تتّضح لنا الحدود بين العاطفة وعلم النفس، فمّا يهمّنا من الجانب العاطفي هو تفاعل الذّات وإنتاجها للخطابات، وليس الجانب النّفسي الذي يهتم بالحالة النّفسية لهذه الذّات.

ونستنتج من هذا أن البعد العاطفي يلعب دورا مهمّا في سيمياء الحدث، فهو الذي يوسّع فضاء علاقة الصّلة في مركز البرنامج السّردي، كما يتوقّف عند سير برامج الحدث، وذلك بإعطاء فضاء جديد للدّلالات، كان مقنّعا في المقاربات السّردية التي ركّزت اهتمامها على الفعل والحدث، وسنركّز في حديثنا عن تجليات هذا الفضاء، من خلال المفاهيم المفاتيح التّي أكّدتها سيمياء العواطف، وهي تعدّ عناصر أو مفاهيم إجرائية، وتتمثل فيما يلي:

1 - Voir: Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire** .P225

2 - Ibid, P226-227.

2-عناصر تحليل سيمياء العواطف:

أ- تصييغ الحالات Modalisation des états:

تقوم دراسة سيمياء العواطف على الكفاءات التي تحدّد وضع الذّات والموضوع، وتظهر العاطفة من هذا المنظور كزيادة (Surplus) وكفائض (Excédent) بالمقابلة مع بنية صيغية، ففي سعي المحبّ مثلا إلى لقاء حبيبه، تكون كفاءة الذّات هي الرّغبة إلى جانب الإرادة، وتتموقع العاطفة وراء الرغبة، فالحبّ والشّوق والولع بالمحبوب، إضافة إلى الأحاسيس المختلفة التي تنتج عن العاطفة من تأثر واضطراب وقلق ودموع وفرح، تعتبر فائضا وزيادة مقابلة مع البنية الصّيغية التّي تمثّل الكفاءات، إنّ تصييغ الفعل يحدد كفاءة الذات التي تكون بمثابة تنظيم تركيبي (Syntagmatique) أو إستبدالي (Paradigmatique) ، فمن الجانب الإستبدالي تملك الذّات شحنة صيغية معقّدة، متكوّنة من كفاءات متجانسة متعاكسة أو متناقضة تحدّدها في كل لحظة من مسارها، أمّا من الجانب التّركيبي فإنّ الشّحنة الصّيغية تبدو تراتبية وتطوّرية(Hiérarchisée et Evolutive)، وهي عبارة عن كفاءة مهيمنة تحدّد الذّات وتجعل العناصر الأخرى (الذوات) تابعة لها، فالرّغبة (vouloir) مثلا، تُسيِّر على طول المسار المعرفة والقدرة على الفعل، وهذا ما يمثّل "ذات الرّغبة" (Sujet de désir) ، كما يمكن أن تكون المعرفة هي التّي تمثّل الكفاءة المهيمنة فتطغى على الرّغبة ومعرفة الفعل لتشكّل "ذات القانون" (Sujet de droit).

إذا عدنا إلى سيمياء الحدث فإنّ التّنظيم التّركيبي للكفاءات، يمكن أن يقود إلى وضع نمذجة للذّوات، كما يسمح كذلك بفهم كيفية تطوّر البنية الصّيغية للذّات على طول مسارها، وكيفية تغيّرها وذلك على طول الخطاب، وهذا المجموع من الكفاءات على الرّغم من كونه معقّدا، إلاّ أنّه يتركّز على ملفوظات الفعل(Enoncés de faire) أي يهتم فقط بمسارات الحدث، وهو بهذا يفترض توازن القيم في الموضوعات واستمرارية ما تهدف إليه الذات(Visée de sujet)، ويكون الاهتمام عندها بالفعل فقط

فتبدو الذات عندها مضمرة، إذ تكون خاضعة لقالب وُضع لها، فتبدو شيئا جامدا لا يتفاعل مع الحدث، فهي لا تعرف تفاؤلا ولا ندما ولا قلقا.

وانطلاقا من هذا يمكن أن يفهم العاطفي كتغيير لحالات الذات(Etats du sujet)، وهذا ما يسمح بظهور نوع جديد من العلاقات، تلك التي تحدّد "الوجود الصيغي" (Existence modale) وذلك بالاعتماد على ملفوظات الحالة(Enonce d'état)[1].

ب-كفاءات الذات les modalités de l'être:

إنّ تصييغ الذات يقوم بوصف صيغة وجود موضوع القيمة في علاقته مع الذات، وهي بهذا لا تهتم بالعلاقات القصدية الموجودة فيما بينهما فقط بل بالعلاقات الوجودية (Existentielles)، كما أنّها تحدّد وضع ذات الحالة، فمثّل هذا الموضوع يكون بالنسبة لها مرغوبا فيه أو مكروها، تتمنّاه أو تخافه، لا يمكن التّخلي عنه أو لا يمكن تحقيقه، أمّا حالتها النفسية (Etat d'âme) فتكون خاضعة للكفاءة المُستثمرة في موضوعات فضائها الخِلاقي (Horizon axiologique) وتتكون البنى السيميائية بالاعتماد على مستوى سابق من تقطيعات المعنى وهو المستوى التّيمي الذي سنتطرّق إليه فيما يلي:

ج-من التّيمي إلى التحليل الصيغي للعواطف:

على المستوى النّظري اعتمدت سيمياء العواطف على ما يسمى بـــ"الكتلة التّيمية"(Masse thymique) والتي تعني في القاموس الفرنسي Petit Robert (Humeur disposition affective de base)، أي المزاج وهو الاستعداد الشّعوري القاعدي، وقد استعانت السّيمياء بهذا المصطلح كمقولة دلالية عميقة (Catégorie sémantique profonde) وهي تعني العلاقة البدئية التي تربط بين الإنسان مع بيئته، وما يحسّه في هذا المحيط، سواء كانت هذه العلاقة ايجابية أو

---

[1] – Voir: Denis Bertrand, **Sémiotique littéraire**, P231.

سلبية، وتسمى هذه العلاقة بـــ "المِزاج" (Phorie) وهي تنقسم إلى مصطلحين متضادين النّشوة / ضد الإحباط، (Eu phorie/ VS/ Dysphorie) والمصطلح الحيادي (/A phorie/).

على مستوى البنى السّيميوسردية فإنّ الفضاء المزاجي يمثّل الفضاء الصّيغي الذي يُكوِّنه، حيث تتحقّق تغيّرات قيمة الموضوع في علاقته مع ذات الحالة، و تكون القيمة انطلاقا من هذا المعنى بنية صيغية أي مرتبطة بكفاءة الذّات، ومن هنا فإنّ الذات تملك وجودا صيغيا أي كفاءة معيّنة، يمكن أن يُعرقَل في أي لحظة عن طريق التّغيرات التي يقوم بها ويفرضها على قيم الموضوعات، كالانتقال من موضوع مرغوب فيه إلى مكروه، ومن هنا فالوجود الصّيغي للذّات، يجعل القيمة في حركة دائمة، وهذا ما لا يترك المجال في فضاء الخطاب لذوات حيادية أو حالات لا مبالاة أو كفاءات منعدمة (compétence nulle)، لا تستطيع فيها الذّات أن تملك أيّ نوع من أنواع الكفاءة المعروفة.

و ما دامت الظّواهر العاطفية في الخطاب تبدو في هيئة مركّبة، ومن خلال مسار معقد من الكفاءات، فهي تكون في أغلب الأحيان متناقضة وغير متوافقة، لذا فإنّ لتحليل آثار المعاني العاطفية كما تظهر في اللّغة والخطابات، لا يكفي الاعتماد على تصييغ الحالات فقط، لأنّه بهذا المنظور، لا يمكن التّفريق مثلا بين " المُقتصِد" (Econome) و"المُقَتِّرْ" (Avare) أو البخيل، فكلاهما يحدّد بـــ/الرغبة/ (Vouloir)و/يجب أن يكون/ (Devoir être) فيكونان موصولين مع مواضيع القيمة بإرادة قويّة في عدم الانفصال عنها، وعندها يجب الاهتمام بالجانب العاطفي الذي يظهر كزيادة وفائض في البنية الصّيغية، ويتّضح هذا من خلال عمليتي "التّحسيس" (Sensibilisation) و"التّهذيب"(Moralisation)، وهما العمليتان اللّتان تؤطّران التّنظيمات العاطفية(1)، وسنتطرّق إليهما بالشّرح في العنصر الموالي.

1 - Voir: Denis Bertrand, **Sémiotique littéraire**, P232-233.

3-مبادئ سيمياء العواطف:

يرى فونتاني أنّ العاطفة تنتج في الخطاب عن تحديدين:

أولا: تحديدات صيغية تتمثل في العوامل والكفاءات.

ثانيا: تحديدات توتّرية تمثّل التوتّرات المختلفة التي تخضع لها الذات في مواجهتها للحدث.

ويكونان بمثابة وجهين لعملة واحدة، ويمكن أن نوضّح العلاقة بينهما بالعلاقة التي تجمع في اللّسانيات بين الفونيمات والأداء (النّبرة التي تؤديها)، حيث إنّ الفونيمات تمثل تحديدات متقطّعة تُكوِّن سلسلة سمعية مجرّدة، بينما النّغمة (Intonation) فهي المرافق التّوتري لها، ويتكوّن من نبر (Accent) وتغيرات[1].

ويمكن تسمية الظّواهر المرافقة لسلسلة المكّونات بالعوارض (exposants) وبهذا فالتّحديدات الصّيغية من عوامل وكفاءات هي المكوّنات، أمّا التّحديدات التّوترية فهـــي العوارض(أي ما يعترض العاطفة من توتّرات عاطفية ودرجاتها المختلفة)، وبالتّالي فكل من منطق الحدث ومنطق العاطفة يتقاسمان نفس نوع المكّونات والتي هي الكفاءات، غير أنّ لمنطق العاطفة عوارضه الخاصة به والمتمثلة في:

***الشّدة : Intensité**

تعد الّشدة من الجانب اللّساني متغيّرا يظهر عند التّقييم، وهو من نوع الصيغية التّلفظية (Modalisation énonciative)، وذلك حين يتوجّب على ذات التلفظ (Sujet de l’énonciation) أن تصدر رأيا بخصوص حدث ما، مقيّم سلبيا مثلا أن تعتبره إما حادثا أو كارثة، بحسب شدّة الاهتمام التي تمنحها لهذا الحدث المحزن.

---

[1] - Voir: J. Fontanille, **sémiotique du discours,** P200-201

كما يمكن اعتبار الشدة العاطفية خاصية خاصية من خصائص المـــزاج (Phorie) حيث أنّها تقوم إضافة إلى توجيه تدفّق الاهتمام، بالمساهمة في إعادة تنظيم المكوّنات التّركيبية، وجعلها هي المتحكِّمة والمسيِّرة للجانب الدّلالي من السّلسلة، فتكون الكفاءات هي التي تؤسّس لما يسمّى بالهويّة العاطفية.

*الكمية: *Quantité*

أما بالنسبة للكمية فقد اعتبرها التّمثيل اليومي للشّعور على أنّها شدّة وطاقة غير متحكّم فيهما، وتمّ إهمال جانب الكمّ والامتداد، فمثلا لا يعود الفرق بين الشح والتّقتير إلى الشّدة فقط، بل إلى قيمة الموضوعات المستهدفة، التي تتعلّق بالذّات وبالموضوع، أو إلى حجمها وكميتها.

فالكمية إذن تتعلّق بمجموع الإجراء العاطفي، وهي تابعة للذّات وللموضوع كذلك، إضافة إلى الانتشار في الفضاء والزّمن، ويمكن للعارض العاطفي للكمية أن يتّخذ عدة أشكال: إنّ في حالة الانتشار الفضاء الزمني يقاس الامتداد فقط أي المسافة والمدة، واجتماع المقاس والعدد يعطي ما يسمّى بالأوزان العاطفية.

أمّا في حالة الموضوع فالمُقاس هو المراد، وذلك من أجل تحديد قيمة الموضوع، فمثلا: نجد حالات تُقطِّع فيها الذّات العاطفة إلى أجزاء، فتحتفظ فقط ببعضها وتخفي الأجزاء الباقية، مثلما هو الحال بالنسبة للذّات المغرمة فيقال: الحب أعمى، عندما تركِّز الذّات اهتمامها على بعض المظاهر والصّفات وتخفي أخرى وبما أنّ هوية الذّات مكوّنة من عدّة أدوار وهيئات، وكلّ دور وهيئة يمكن أن يكون مركبّا من عدّة مكوّنات أو من عدّة كفاءات، فهذا ما يجعل تجانس المجموع صعب التّحقيق[1].

ومن هذا المنظور تعتبر العاطفة مبدأ للتوافق أو عدم التوافق الدّاخلي للذات لأنّها تّسير بصفة عامة العلاقات بين الأجزاء المكوِّنة للأنا (soi)، ولأن الهوية

1 -Voir: J. Fontanille, **sémiotique du discours,** P202-206.

العامّة لعامل ما لا تستطيع أن تكوّن مجموع هويات انتقالية فحسب، فالكلّ ليس مجموع الأجزاء، ولذلك فالعاطفة تكون بمثابة الرّابط (liant) الفعّال، الذي يضمن تماسك الكّل، وعندها يكون هذا الكلّ ثابتا ويسمى طبعا(caractère)أو مزاجا(tempérament).

*اجتماع الكمية والشّدة:

حين نعود إلى المدوّنة العاطفية نجد مختلف المصطلحات بالفرنسية مثل انفعال (Emotion)، عاطفة (passion)، رغبة (Inclination)، وإحساس(sentiment) محددة بمدّة معينة وبدرجة معينة من الشّدة في الوقت نفسه، وبالانتقال من الإحساس إلى الانفعال بزيادة الامتداد الزّمني وانتظامه تنقص الشّدة، إلاّ في حالة الهوس حيث التّكرار لا يسبّب انخفاضا في الشّدة بل العكس، فمدة الهوس نفسها وشدّته العاطفية تدلاّن على خطورته.

ومن ثمّة تقدّر الشّدة العاطفية مقارنة بالكمية والعكس صحيح، كما تَقرِن المخطّطات التّوترية للخطاب في كل السّيناريوهات، درجة الشدة بدرجة الكمية وهذه ميزة العقلانية العاطفية، ذلك أنّ تغيّرات الشدة والكمية تعبّر عن خصائص أولية للإدراك، وهذا ما يجعلها تنصّ على وصل تغيّرات إدراكية أو تغيّرات الحضور المدركَ في الخطاب.

وتعمل هذه العقلانية العاطفية على تحويل ملفوظات تحّول بسيطة، إلى آثار حضور، فمثلا: ذوات وموضوعات وعلاقات وصل وفصل، تُترجَم بمصطلحات محسوسة (sensible)، ويتم ذلك بواسطة وصل على الفضاء التّوتّري للحضور المــدرك لتتولّد العواطف، ومن وجهة نظر العاطفة لا يؤخذ تطوّر ما من حيث نتيجته، بل من جانب حضوره، ولا يتعلق الأمر عندها بتحوّل بل بحدث[1].

1- Voir: J. Fontanille, **sémiotique du discours**, P207-208.

أ- المخطط النظامي العاطفي:

يعتبر فونتاني أنّ العاطفة في الخطاب تابعة لما هو معاش، والتّطبيق العملي التّلفظي هو الذي يخطّط البعد العاطفي بنفس الطريقة التي يخطط بها الأبعاد الأخرى، هذا ما يسمح للعاطفة بأن تفلت من كونها إحساسا بحتا، ويجعلها تسجَّل في أشكال ثقافية تمنحها معناها بتزويدها بشكل سلسلة نظامية، تكون خاضعة لمخططات التوتر، ويكون المخطط النظامي العاطفي كالآتي:

اليقظة العاطفــية←الاستعــداد←المــحور العاطفي←التــحسيس←الــتهذيب.

Eveil passionnel → disposition → pivot passionnel→ sensibilisation→ moralisation

**** اليقظة العاطفية: Eveil passionnel***

يكون العامل(Actant) في هذه المرحلة "مُزعزَعا" (Ebranlé)، نظرا لحساسيته المستيقظة، وهناك حضور ما يؤثّر فيه، وحتى نتمكّن من الحديث عن اليقظة العاطفية يجب أن نلاحظ تغييرا في الشدّة وتغييرا كمّيا، حيث يغيّر اجتماعهما إيقاع (Rythme) المسار العاطفي للعامل، وهذا التّغيير ليس فقط الشّرط المُسبق للمسار العاطفي، لكنّه أيضا "الإمضاء" والمؤشر الدّائم له، فالإيقاع المتباطئ نتيجة حالة يأس أو إحباط، يدلّ على الدّخول في هذه الحالة العاطفية، ونوع التّوتر الذي يميّزها هو: شدّة ضعيفة وانتشار كبير في الزّمن.

****الاستعداد: Disposition***

في هذه المرحلة يتحدّد نوع العاطفة، إذ يتم تجاوز مستوى الانفعال البسيط والعامل في هذه الحالة يملك قدرة على تخيّل مختلف السّيناريوهات، مثلا: الخوف الرّغبة، الحبّ أو التّكبر، فالاستعداد هو اللّحظة التي تتشكّل فيها الصّورة العاطفيّة والمشهد أو السّيناريو المتخيّل هو الذي سيُحدِث اللّذة أو العذاب.

ويشرك الاستعداد عند العامل قدرة ما، إذ على هذا العامل أن يملك خــيالا ففي حالة الغيرة مثلا، يوفّر الشّك للغيور قدرة على تخيّل مشهد الخيانة، وكذلك

بالنّسبة للخائف الذّي يبني مشاهد وصور الاعتداء، انطلاقا من الحضور الذي يهدّده ويجتاح مجاله، وذلك ما يمليه عليه إحساسه بالضّعف أو تجربته وجهله، وكذلك بالنّسبة للمتكبّر فهو يتخيّل سيناريوهات التّشجيع والمكافأة وهي تنتج عن تقديره المفرط لنفسه[1].

*المحور العاطفي: *Pivot passionnel*

يعرّف فونتاني المحور العاطفي على أنّه "تلك اللّحظة التي يتمّ فيها التّحول العاطفي، ولا يقصد بالتّحول التّغيير السّردي بالمعنى الدّقيق، والذّي تترجمه مصطلحات الصّلة (وصل وفصل)، لكن يتعلّق الأمر بتحوّل الحضور"[2]، حيث يعرف العامل خلال هذه المرحلة فقط، معنى الاضطراب (مرحلة اليقظة العاطفية) والصّورة (مرحلة الاستعداد) اللّذان يسبقان، ويكون عندها مُزوَّدا بدور عاطفي يمكن التّعرف عليه، فمثلا الخائف الذي يحسّ حضورا يهدّده، يزوّده هذا الإحساس بالخوف ببعض سيناريوهات الاعتداد، يمكنه أن يتغلّب على مخاوفه، فيكون حينها شجاعا، أمّا إذا لم يتجاوزها وحوّلها إلى يقين يصبح عندها خائفا وجبانا.

*التّحسيس: *Sensibilisation*

إنّ التّحسيس من منظور فونتاني، هو النّتيجة التي يمكن ملاحظتها من المحور العاطفي، إذ يتجاوب جسم العامل مع التّوتر الذي يتلقّاه، فهو يقفز ويهتز يرتعد و يحمر، يبكي ويصرخ، ولا يصبح الأمر حينها متعلّقا بإعطاء معنى لحالة عاطفية، لكن بالتّعبير عن الحدث العاطفي والتّعريف به لنفسه ولغيره.

ويعتبر التّحسيس عموما مسألة شخصية، لكن بالنّسبة للمخطّط النّظامي يكون الأمر عكس ذلك، إذ إنّ عملية التّحسيس تجعل العاطفة اجتماعية، كما تسمح بمعرفة الحالة الدّاخلية للعامل الواقع تحت تأثير العاطفة، وذلك بفضل ظهور علامات يمكن ملاحظتها، وهذا ما يجعل دور التّحسيس مهمّا في التّفاعلات، إذ يسمح للعامل بالتنبّؤ

1- Voir: Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, P 122

2- Ibid, P123.

ببرامج العوامل الأخرى، والقيام بحسابات بهدف الإقناع، وذلك من أجل إحداث التّأثير أو إيقاع المنافس في الخطأ.

* التأديب(التهذيب) Moralisation :

عندما يصل العامل إلى نهاية مساره، يُظهِر لنفسه ولغيره العاطفة التي أحسّ بها وتعرّف عليها، وبهذا يمكن تقييم هذه العاطفة وقياسها ويصبح معناها بالنّسبة لملاحظ من الخارج معنى خلاقيا(Axiologique)، وتتعدد مواصفات هذا التّقييم وتختلف، فإذا كانت تجلّيات البخل مثلا، تبدو مُثارة انطلاقا من أشياء ذات قيمة ضعيفة، فإنّ عاطفته في هذه الحالة توصف بالبخل الشّديد والكريه، كذلك بالنسبة لعاطفة الحزن أو الحداد مثلا، فإذا كانت العاطفة مُرفَقة بحزن وعذاب مبالــغ فيهما فإنّه سيكون مشكوكا في صدق هذه العاطفة.

وتكشف العاطفة عن القيم التي تبنى عليها، وذلك عن طريق عمليــة التّهذيب ثم تقارَن وتقابَل مع قيم المجتمع لتجازى أخيرا إيجابيا أو سلبيا، وذلك حسب ما إذا كانت تعارض أو تؤيد القيم التّي يسير وفقها هذا المجتمع، ويهدف البعد الأخلاقي الذي يتطوّر في الخطاب انطلاقا من مسارات عاطفية، إلى ممارسة تحكّم على قصدية أخرى، وحتى على عوالم قيم في انبثاق، كما يسمح بتثبيت معنى لا يستطيع العامل الواقع تحت تأثير العاطفة وحده أن يجعله متوازنا، وبالمقابل يُطالَب هذا العامل بالحق في ممارسة عواطفه وذلك بتحمّله الكامل لمعنى الحياة الذي تخفيه هذه العواطف[1].

ب- المخطط العاطفي ومخــططات التوتــر:

يرى فونتاني أنّ المخطّط العاطفي النّظامي، يتركّب من عدّة مخطّطات توتّرية، انطلاقا من الشّدة التي تنتج مع مرحلة الوعي العاطفي، وهو يوزّع مشاهده صوره وأدواره في الامتداد تدريجيا (مخطط تنازلي)، وانطلاقا من المحور العاطفي

[1]- Voir: J.Fontanille, **Sémiotique du discours**, P125.

الذي يتركّز في الإحساس، فهو يجمع ويسخّر كّل الطّاقات لأجل تعبير شديد (مخطط تصاعدي)، ويقوم التّقييم النّهائي أخيرا بقياس المخطّط النّظامي العاطفي ومقابلته مع نظرة المجتمع، غير أن التّهذيب يمكن إما أن يحدّ من بريق العاطفة ويخفّض من مداها (مخطط الخمود)، كما يمكن أن يشجّع انتشارها في المجتمع ويساهم بهذا في مغالاتها وفي تعميمها (مخطط التضعيف).

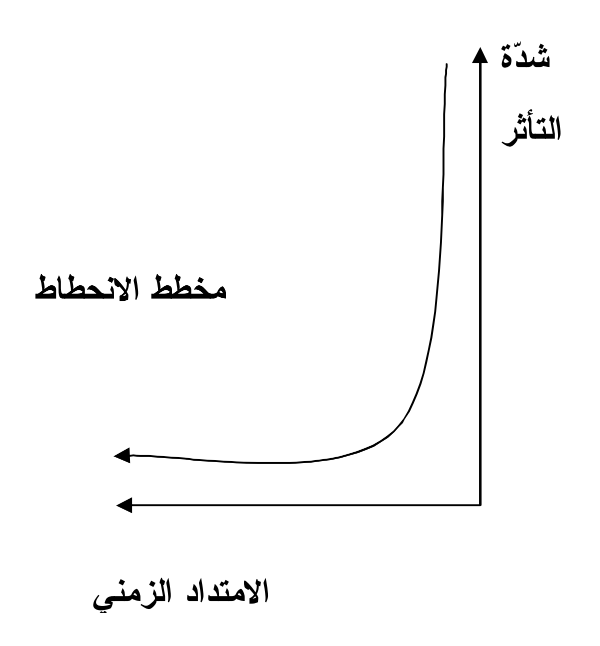
تضمن مخططات التوتر تماسك كلّ من المحسوس الذي يتمثّل في شدّة التأثّر الأولي، وما هو مدرك وواضح والمتمثّل في انتشار الامتداد المقاس أي الفهم ويكون ذلك على أساس مبدأ يحدّد مجموع المخططات الخطابية، كتنوعات في التوازن بين هذين البعدين، ويقود التنوّع في التّوازن إمّا إلى ارتفاع التّوتر العاطفي وإمّا إلى الارتخاء المعرفي[1].

* المخططات القاعدية الأربعة:

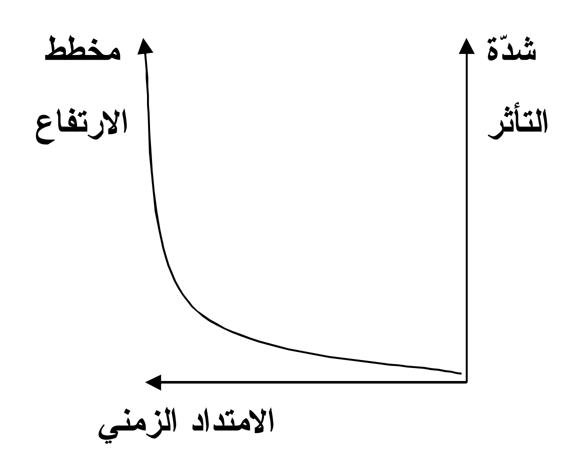
تكون المخططات التّوترية حسب التعريف السابق مجموعة من التحرّكات الموجهة، إمّا إلى توتّر أكبر أو إلى امتداد أكبر، وهذه التّحركات تُنتج انخفاضات وارتفاعات في الشدّة، إضافة إلى تقلّصات وانتشارات في الامتداد، ويمكن توقع أربعة سيناريوهات لهذه المخططات، حصرها جاك فونتاني وغريماس فيما يلي:

***مخطط الانحطاط (Descendant):** إنّ انخفاض الشدة إضافة انتشار الامتداد يعطيان ارتخاء معرفيا ويسمّى المخطط التنازلي أو مخطط الانحطاط، مثلما نجده في الاهتمام الذي يوليه الأطفال للشيء الجديد والذي يتلاشى مع مرور الوقت.

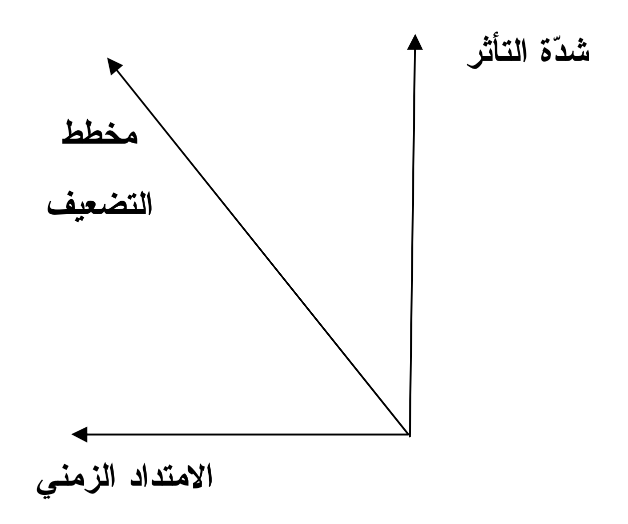
1- Voir: J.Fontanille, **Sémiotique du discours**, P126.



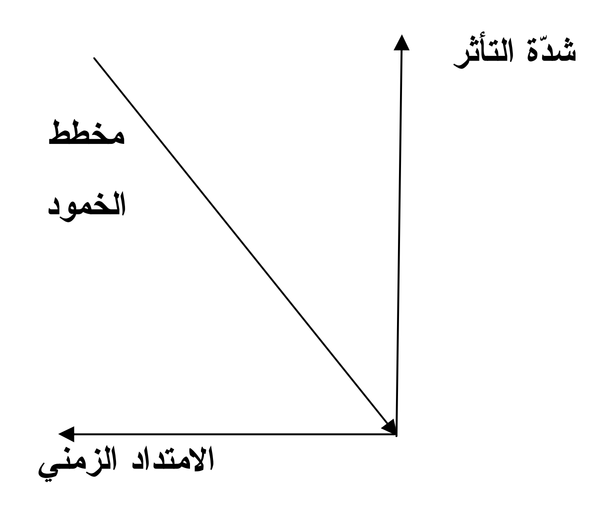
***مخطط الإرتفاع :(Ascendant)** حيث إنّ ارتفاع الشدّة إضافة إلى تقلص الامتداد، يعطيان توترا عاطفيا، هو مخطط الارتقاء ونجد مثله في الحب من النظرة الأولى(Coup de foudre).



***مخطط التضعيف (Amplification):** إنّ ارتفاع الشدة إضافة إلى انتشار الامتداد يعطيان توترا عاطفيا إنّه مخطط التّضعيف، وتجسّد السّنفونيات الموسيقية هذا المخطّط، حيث تبدأ بصوت منخفض وبآلة واحدة، ثم تبدأ الآلات الأخرى في العزف تدريجيا حتى تبلغ الموسيقى ذروتها.



د- مخطط الخمود(Atténuation): إنّ انخفاض الشدة إضافة إلى تقلص الامتداد، يعطيان ارتخاء عامّا هو مخطط الخمود، ويمكن أن نجد مثل هذا المخطط في ختام الدراما أو الكوميديا ذات النّهاية السعيدة، حيث تنتهي معظم المشاكل وتنفك العقد فتنخفض شدتها[1] .



1- Voir : J.Fontanille et Zilberberg, **Le schéma tensif**, file://A:\fontanille.htm, 03/07/05.

في النّهاية لابدّ أن نشير إلى أنّنا حاولنا استخلاص أهمّ إجراءات سيمياء العواطف وعناصرها، وتطبيقها بتفادي السّقوط في الآلية ما أمكن، كما توصّلنا إلى بعض النّتائج، من أهمّها:

- تهتمّ سيمياء العواطف بدراسة كلّ الظّواهر التي لها علاقة بالعاطفة كما تهتم بالتّأثيرات النّفسية التي تخضع لها الذّوات، غير أنّ هذا الاهتمام، ينحصر في ماله علاقة بإنتاج الخطابات، وكيفية اشتغال العواطف فيها.

- تتلّخص أهم إجراءات سيمياء العواطف في المخططات التّوترية والمخطط العاطفي التّأثري، وتأتي هذه المخططات لتعكس النتيجة الملموسة التي تتوصّل إليها العاطفة في الخطاب.

- تعتبر المدوّنة العاطفية أوّل خطوة في سيمياء العواطف، إذ يتوجّب على الباحث ضبطها بهدف التّعرف على مختلف العواطف، وهذا أمر ضروري لضمان نجاح التّحليل السّيميائي.

الفـــصل الأول:

التمثيل الدّلالي المعجمي في قصيدة

"أراك عصيّ الدّمع...."

تمهيد:

لا ينشأ الشّعر عن ميل مجرّد إلى المتعة، بل ينشأ عن حاجة طبيعية ، ولا يكون الشّعر قابلا للمحو، فمن دونه لا ينشأ فكر، لأنّه النّشاط الأوّل للعقل البشري...فقبل أن يتكلّم الإنسان بوضوح، يغنّي، وقبل أن يتكلّم نثرا يتكلم شعرا[1] وتتّضح هذه المقولة من خلال قصيدة "أراك عصي الدّمع "، حيث تعكس حاجة الشّاعر إلى التّعبير عن حالتـــه، فحين يعجز جسده عن التعبير وعن التّحرك بحرية نتيجة الأسر والجراح، يتحرّر فكره فينتج شعرا ومعاني لا محدودة تعبّر عن أحاسيسه ومشاعره، فتتحرّر أفكاره وعواطفه من القيود إذ إنّ الشّعر قوّة ثانية للّغة وطاقة سحر وافتنان، وهو يقوم على تحويل المعنى الموصوف من معنى "تصوّري" إلى معنى "شعوري"[2].

يكتسي التّمثيل المعجمي الدّلالي، أهمية بالغة في سيمياء العواطف، فقبل أن نبدأ بالتّحليل وبتطبيق الإجراءات، علينا أن نضبط المدوّنة العاطفية، ويتمّ ذلك انطلاقا من المعجم الشّعري للقصيدة، ويعتبر هذا التّمثيل بمثابة عملية تشخيص نكشف من خلالها الدّلالات التي تحملها العواطف.

1-الخصائص التّركيبية للعواطف :

وللتّمكن من رصد جميع التّمثيلات المعجمية الدّلالية في القصيدة، وذلك لغرض تقديم العواطف والأحاسيس التي تنطوي تحتها، نقوم بدراسة القصيدة على شكل مقاطع شعرية.

1- ينظر: سعيد الحنصالي، **الاستعارات والشعر العربي الحديث**، دار توبقال للنشر، ط1 ، المغرب، 2005 ص18.

2- ينظر: جون كوين، **اللّغة العليا(النظرية الشعرية)**، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، 1995، ص34.

تميّز الجزء الأول من القصيدة، الذّي يمتدّ من البيت الأول إلى البيت الخامس ببروز احساسين هامّين:

الإحساس الأوّل: تمثّل في الحبّ الذّي يترجمه الشّاعر من خلال الشّوق وانتظار اللّقاء، حيث يؤكّد على أنّه يحترق لوعة وشغفا: « **بلى أنا مشتاق وعندي لوعة...**»، والحب كما يصفه ابن داود في كتابه "الزهرة"، « يتولد بين الحبيبين عن السّماع والنّظر، ثم تقوى المودّة لتصير محبّة، ثم تصبح خِلّة، ثم هوى، ثم عشـــقا»[1] إضافة إلى هذا يعبّر عن حزنه نتيجة بعده عن الحبيب جرّاء أسره في قوله:

إذا اللّيل أضواني بسطت يد الهوى وأذللت دمعا من خلائقه الكبر[2]

ويستهلّ الشّاعر قصيدته بحوار داخلي، فيخاطب نفسه في قوله:

أراك عصيَّ الدّمعِ شيمتُك الصبرُ أمَا للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ؟[3]

ويسائلها: ما بال دمعك لا يسيل؟ وكأنّه يتعجب من هاته النّفس التي تأبى أن تذرف دمعا، وهي تتحمّل الألم: ألا يؤثّر الهوى فيك؟ وهو استفهام غرضه التّعجب من قوّة صبر هذه النّفس المعذّبة، ثمّ يواصل حواره الدّاخلي، فيجيب عن تساؤلاته باعترافه بـــ: "**بلى**"، وفيه تأكيد واعتراف بأنّ لوعة الشّـــوق تحرق فؤاده، ولكنّه سرعان ما ينفي هذا الإقرار بالضّعف بـــ: "**ولكنّ**" فيفتخر بنفسه التي تأبى أن يذاع سرّها ويكشف أمرها. وقد قدّم لنا الشّاعر من خلال هذا المستهل، صورة بالغة رسم

1- محمد غنيمي هلال، **الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2 القاهرة 1976، ص 198.

2- **ديوان أبو فراس الحمداني**، قدم له وبوبه وشرحه د.علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، لبنان 1995، ص23.

3- نفس المرجع، الصفحة نفسها.

من خلالها انفعالاته فعكست حالته الشّعورية، حيث أظهر شوقه ولوعته لحبيبته بتستّر، فهو يعترف بدموعه إذا أدلى الليل ستاره [1].

ويلاحظ من خلال هذه البداية، توتّر مزاج الشاعر وتراوحه بين شدّ ومدّ مثّلهما إعترافه وتراجعه في الوقت نفسه، ففي ضعفه قوّته، ويعدّ الهوى الإحساس الأوّل الذّي عبّر عنه الشّاعر وهو يعني العشق. والعشق: « فرط الحب، وقيل هو عُجب المحب بالمحبوب والعاشق يذبل من شدة الهوى»[2] ومن بين المترادفات التي تحيل على هذا الإحساس: الهوى، الصّبابة واللّوعة.

و«الصّبابة هي الشّوق ورقّة الهوى والولع الشديد»[3]، أمّا اللّوعة:« وجع القلب من المرض والحزن والحب، وقيل هي حرقة الحزن والهوى والوجد، ولوعة الحب حُرقته»[4].

وأمّا الإحساس الثّاني والنّاتج عن الحبّ فهو الشّوق الذّي يعني: « نِزاع النّفس إلى الشّيء والشّوق حركة الهوى»[5]، ومن مترادفاته: أنا مشتاق، عندي لوعـــة أذللت دمعا (البكاء من شدة الشّوق) تكاد تضئ النار بين جوانحي، إذا مت ظمآنا(مشتاقا)، والاشتياق « هو سفر القلب في طلب محبوبه، وهناك من يقول إنّ الاشتياق يزول عند لقاء المحبوب، ومن يقول أنّه يزيد ولا يزول باللّقاء، إذ إنّ الحبّ يقوى بمشاهدة جمال المحبوب أضعاف ما كان حال غيبته»[6]، وهو في القصيدة دليل على الضّعف والوقوع تحت تأثير الهوى، وفي هذه الحالة نجد ذات

1- ينظر: محمد رضا مروة، **أبو فراس الحمداني(الشاعر الأمير)**، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 1990 ص80.

2- ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، م10، ط1، بيروت، 1990 ص252.

3- فؤاد إفرام البستاني، **منجد الطلاب**، دار المشرق، ط28، لبنان، 1984، ص392.

4- ابن منظور، **لسان العرب**، ص 327.

5- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، م 5، 1994، ص192.

6- ابن قيم الجوزية شمس الدين أبي عبد الله ، **مدارج السّالكين –بين منازل إيّاك نعبد وإيّاك نستعين**– تحقيق محمد حامد الفقي، ج2، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1992م، ص54.

الشّاعر مفصولة عن موضوعها وهي تسعى إلى تحقيقه بتحقيق اللّقاء، كما أنّها تعبّر عن هذا الفقد بالاشتياق.

وينتظم الشّوق في القصيدة حول حدث محزن، هو بعد الشاعر (ذات1) عن الحبيب (ذات2) وهذا البعد يحوّل (ذات1) إلى ذات معذّبة، كما يجعلها ترسم صورا سلبية، مثل تصوّر الموت في قوله:"**الموت دونه**"، وفي الخطاب الشّعري المتمثّل في الجزء الأول من القصيدة، الصّورة العاطفية التي ترسمهـــا الذات الأولى (ذ$_1$) هي الخوف من أن يحضر الموت قبل اللقاء، وهوالمشهد الذي يسيطر على التّمثيل الأول.

أ-الخصائص التّركيبية للشوق:

التّمثيل الأول: ذات$_1$ $\cup$ ذات$_2$ وبالتالي: ذات$_1$ $\cup$ م: أي الشّاعر في علاقة فصل مع الحبيب، والنّتيجة هي عدم تحقيق ذات$_1$ لموضوع القيمة المنشود، الذّي يتمثّل في تحقيق التّوازن والرّاحة النّفسية والنّشوة النّاتجة عن تبادل الحبّ بينهما (ذلك بعد اللقاء). ويمكن النّظر إلى الشّوق باعتباره إحساسا ناتجا عن الفقد والبعد عن شخص له مكانة مميّزة ويمكن أن يمثّل كما يلي:

الشّوق.......................يرجع إلى المدّونة العاطفية.

الفقد أوالبعد عن شخص.....صيغة الصّلة (انفصال).

له مكانة مميّزة...........موضوع القيمة من نوع "مرغوب فيه" وهو الذي يُحدَّد بالرّغبة.

ومن بين المكوّنات التي تدخل في تركيب عاطفة الشّوق نجد "الخوف"، إذ كلّما زاد شوق ذات$_1$ زاد خوفها من عدم تحقيق اللّقاء الذي هو موضوع القيمة والخوف من المكوّنات الأساسية، كما يرتبط في المقطع الشّعري الأوّل بالمعرفة حيث أن ذات$_1$ تعرف أنّ البعد الذي سببه السّجن قد يطول، وبهذا يُحتمل أن تفارق

الحياة قبل تحقيق اللقاء، وبالتالي عدم إشباع الرّغبة، كما يرتبط بالإعتقاد، فهي تعتقد كذلك بأنّ اللقاء قد لا يكون أبدا.

أما انتظار الشّاعر (ذات$_1$)، فهو مصيّغ بالقدرة (القدرة على الإحتمال) والرّغبة في عدم الموت قبل تحقيق اللقاء (رفض)، وهذا اللّقاء الذي أصبح صعب المرام، جعله يحترق شوقا فيتمنّى مثل هذا التمنّي الجائر، الذي يفضّل فيه الموت على عدم الوصل[1]، ويتّضح ذلك في قوله:

معلّلتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمآنا فلا نزل القطر[2].

يلاحظ في هذا الجزء (الأبيات الخمسة الأولى) انقساما لأثرالمعنى العاطـفي ويتجسّد هذا الانقسام من خلال التّراجع المُلاحَظ، بين الاعتراف بالضّعف الذي يمثله إحساس الشّوق (البكاء العذاب، اللّوعة، الإشتياق)، وبين نفي هذا الضّعف الذي يمثّله (عصيّ الدّمع، الصّبر، مثلي لا يذاع...) وهذا التّقابل بين حالة الضّعف وحالة القـوّة ينتج معنا مضاعفا، وينتج عنه انقساما لذات الشّاعر إلى ذاتين:

* **الذات الفردية:** وهي تمثّل ذات الإنسان الضّعيف والمحبّ الولهان، الذي يعيش مع الألم والدّموع، ويحاول أن يرتاح من ألمه بالبكاء[3]، وهو يتأثّر بالهوى فيضعفه الشّوق والحنين فيتأوّه ويبكي، ويعبّر بسهولة عن مشاعره، حيث يعتبر الدّمع والبكاء وسيلة الضّعيف للتعبير عن الأحداث المتعبة والمهلكة، ويكون بكاؤه في اللّيل، حيث الأرق يحمل التّعب الجسدي والنّفسي، وتنعكس ظلمته على نفس الشّاعر فتجعلها في كآبة وحزن[4]، وهذا ما يعكس البعد الإنساني الذي تكون فيه

1- ينظر: محمد رضا مروة، **أبو فراس الحمداني(الشاعر الأمير)**، ص81.

2- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص23.

3- ينظر: محمد رضا مروة، **أبو فراس الحمداني(الشاعر الأمير)**، ص73.

4- نفس المرجع، ص65.

تصرفات الشّاعر تعبيرا عن عواطفه المختلفة، فتعكس نفسيّته الحزينة التي تطفو من أعماقه لتوحي بالحزن الكظيم واللّوعة[1].

* **الذات الاجتماعية:** وتمثّل ذات الفارس المحارب الذي عليه أن يتميّز بالجلد والقوّة، ولا شيء يضعف من عزيمته وبأسه، وهو يواجه أيّ نوع من المخاطر والصّعوبات، ولا يمكن لحبّ امرأة أن يضعفه، فبكاؤه لن يكون كبكاء الآخرين، بل هو بكاء داخلي في القلب والضّمير، فهو يخشى من انهمار دموعه، فيشمت فيه أعداؤه، لذا نجده يكتم حزنه ويتحلّى بالجلد والصبّر[2]، وهذا ما يعكس البعد الإجتماعي.

إنّ عدم الإعتراف بالضعف (الحب والإشتقاق)، يسبّبه الحكم المنتقص الذّي ينشأ عن أحكام إجتماعية وأخلاقية من بينها الخجل، إذ من المخجل أن يبكي الرّجل فما بال الفارس المحارب؟ فالبكاء وترك العنان للأحاسيس، أمر معيب في عرف المجتمع العربي الرّجولي.

ويلاحظ الإفراط العاطفي من جانب الحكم العقلي الأخلاقي، والمأخوذ على عاتق الخطاب المعجمي، حيث تتّخذ ذات الشّاعر وجهة نظر الملاحظ الاجتماعي وهي هنا مغرمة وهذا ما سبّب إنقسام أثر المعنى وتضاعفه.

غير أنّ هناك عدم تكافؤ بين الذّات الفردية والذّات الإجتماعية، فالصّورة التي تتولّد بالنّسبة لملاحظ من الخارج، هي صورة عاطفة هدفها وهمي، يتمثّل في إظهار القوّة والصّبر، وهذا ما لا تعكسه الحالة النّفسية الدّاخلية لذات الشّاعر، التّي هي ضعيفة ومحطّمة، وهذه الصّورة تقوم على تبعية الذّات للبعد الأخلاقي.

ترتسم " قيمة" في الفضاء التّوتري لمزاج الشّاعر، وتتمثّل في قوّة الصّبر وبهذا تشغل ذات$_1$ أدوارا مختلفة ومتباينة في الوقت نفسه، حيث تتميّز الذّات

1- ينظر: مصطفى السعدني، **المدخل اللغوي في نقد الشعر**، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1987 ص111.

2- ينظر: محمد رضا مروة، **أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير**، ص67.

الإجتماعية بالكبرياء والقوّة، وهي على عكس الذّات الفرديـــة إذ لا تبدي تأثّرا كبيرا، أوهي تحاول إخفاء مشاعرها. والكبرياء هوالإحساس الثّاني، حيث يأبى الشاعر أن يعترف بالضعف والخضوع للعاطفة كما أنه لا يتخلّى عن عزّة نفسه.

ب- الخصائص التّركيبية للكبرياء:

من المفردات التي تحيل على هذا الإحساس "الكبرياء" في الجزء الأوّل من القصيدة (الأبيات الخمسة الأولى)، "**عصيّ الدمع**" بمعنى عدم البكاء، وبالتّالي عدم الاستسلام و"**لكن مثلي لا يذاع له سر**" بمعنى أنّ فارسا مثله لا يظهر مشاعره وأسراره التي قد تصفه بالضّعف، وهو يصف دمعه بالكِبر في:

إذا اللّيل أضواني بسطت يد الهوى وأذللت دمعا من خلائقه الكِبر[1]

وهو يقرن بين الضّعف الذي تعكسه الدّموع، والقوّة التي يمثّلها الكِبر الذي يعني« الرِّفعة في الشّرف والكبرياء العظمة والتّجبر»[2]، وتعتبر بيئة الشّاعر ونشأته من العوامل المساعدة التي أكسبته هذا الإحســـاس، إضافة إلى وضعيته الإجتماعية وموقعه، فهو فارس محارب وشاعر ذو حسب ونسب، وبهذا اجتمعت فيه صفات الرّجل العربيّ القويّ، الذّي يواجه كلّ ما يعتريه من مصاعب.

والصّبر من مكوّنات الكِبرياء، فحتىّ يكون للإنسان كبرياء عليه أن يتحلّى بالصّبر، ويمثّله في البيت الأول: "**شيمتك الصّبر**" وهو دليل على عزّة النّفس ورفعتها، و« الصّبر في اللّغة الحبس والكفّ، وهو حبس النّفس عن الجزع والتّسخط وحبس اللّسان عن الشّكوى وحبس الجوارح عن التّشويش، والصّبر أن ترضى بتلف نفسك في رِضى من تحبّه»[3]، فالشّاعر لا يُظهر مـــشاعره التي تصفه بالضّعف

1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص23.

2- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، 1994، م5، ص129.

3- ابن قيم الجوزية، **مدارج السالكين**، بتحقيق محمد حامد الفقي، ص155-157.

وهي تتمثّل في الخوف والشّوق والهوى، وكلّما زاد صبر الشّاعر زادت قوّته، على عكس الشّوق الذّي كلّما زاد ضعفت ذاته.

ويلاحظ في حالة الكِبرياء، تحوّل الحكم العقلي من السّلبية إلى الإيجابية (سلبية الضعف في الإحساسين السابقين: الشّوق، الخوف)، ويصبح التّقييم بالتّالي مثمِّنا لقيمة هذا الإحساس، وقد تميّز الجزء الأول من القصيدة بالتّوتر، حيث انتقل الشّاعر من الإستفهام الذّي غرضه التّعجب: **أما للهوى نهي عليك ولا أمر؟**، إلى الإثبات: **بلى أنا مشتاق....**، ثم النّفي مرّة أخرى في قوله: **ولكن مثلي لا يذاع له سرّ**، وهو يعترف بـــ **بلى** ثم يسترجع بـــ **لكنّ**.

وتتمثّل الثّنائية التّي تدور حولها الأبيات الخمسة الأولى، من خلال التّوتر الملاحظ فيها، في القّوة والضّعف (قوّة/ ضعف)، ويمكن تمثيلها كما يلي:

العبارات التي تحيل على "القوّة"	العبارات التي تحيل على "الضّعف"
عصيّ الدّمع شيمتك الصّبر مثلي لا يذاع له سرّ من خلائقه الكِبر (الكبرياء: صبر)	أنا مشتاق، وعندي لوعة إذا اللّيل أضواني بسطتُ يد الهوى وأذللتُ دمعًا تكاد تضيء النّار بين جوانحي والموت دونه إذا متّ ظمانا فلا نزل القطر (الحب: شوق، هوى، لوعة...)

ج-الخصائص التّركيبية للعتاب:

يستهل الشّاعر البيت السادس بطباق بين كلمتين: **(حفظتُ/ ضيعتِ)**، وهو بهذا، يلقي مسؤولية الفراق على عاتق حبيبته، وينفيها على نفسه، فهو حفِظ لكن هي بالمقابل ضيّعت تلك المودّة التي كانت تجمعهما، وليُظهر رفعة شخصيته، فهويعذرها برغم غدرها:

حفظت، وضيّعتِ المودةُ بيننا وأحسنُ، من بعض الوفاء لك العذرُ[1]

إنّ الإحساس الذي يبرز في هذا الجزء من القصيدة، (من البيت السادس إلى غاية البيت الخامس والعشرين)، هو العتاب الذي يعني: «اجترأ على مخاطبته متودّدا إمّا مستعطفا أومذكّرا إيّاه بما كره منه»[2]، وقد جاء كردٍّ فعل على الحنين والاشتياق، وسببه البعد عن الأحبّة، وهو يعكس حالة الشّاعر النّفسية المتّسمة بالإحباط من جانب، وهي لا تخلو من معالم قوّة من جانب آخر، تعكسها ثقته بنفسه إذ يعتبر نفسه وفيّا، ويؤكّد على وفائه لعهد الحبّ، وخيانة حبيبته لهذا العهد الذي يعتبره مقدّسا.

بنفسي من الغادين في الحي غادةً هواي لها ذنبٌ، وبهجتها عــــــذرُ

بَدَوْتُ، وأهلي حاضرونَ، لأنّني أرى أن دارا، لست من أهلها، قفــر

وحاربت قومي في هواك، وإنهم وإيّاي لولا حبّك، المـــاء والخمر[3]

ويأتي عتابه هادئا لا يذهب المودة، بل يحاول إبقاءها وتحريكها، فقليل منه يؤكّدها ويحرك النّفس ويعيد الودّ المفقود، أما الكثير منه فيوغِر الصّدر ويتسبّب في

1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص23.

2- علي بن هادية، **القاموس الجديد للطلاب**، تقديم: محمود المسعدي- بلخش البليش-الجلاني بلحاج، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، ص976.

3- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص23.

موت العاطفة عند المعاتب[1]، والدّليل على ذلك عذره لحبيبته برغم بعدها وجفائها وينتج العتاب إثر حدث محزن، وهوفي هذه الحالة بعد ذات1 عن موضوع القيمة (الذي هو لقاء الحبيب)، والعتاب يكون دائما على شيء مضى وانقضى، لكن بقاء الحسرة على ما فات تؤدّي إلى عتاب من كان سببا في ضياع موضوع القيمة، ومن بين الخصائص التّركيبية لهذا الإحساس:

*__اللـــــوم:__ وهو يلوم حبيبته على كل ما لحق به من أضرار، ويعتبرها سببا في معاناته إذ إنّها لم تكن وفيّة له، كما يعتبرها سببا في محاربته لأهله، وسبب أحزانه كلّها ويظهر ذلك في قوله:

وحاربت قومي في هواك، وإنهم وإياي، لولا حبك، المـــاء والخمر

وما كان للأحزان، لولاك مسلـــك إلى القلب،لكن الهوى للبلى جسر[2]

كما استعمل الشّاعر الصّورة الحوارية، وهو يبعث فيها همومه التي سبّبتها له حبيبته، حيث جعلته محطّم القلب، مُجبلا بأحزانه، مقيما مع همومه، فعلّمته الشّكوى والخضـــوع بتجاهلها لقدره، محاولة تحطيم عنفوانه، مدفوعة بعظمة شبابها وزهوّ فتوّتها[3]، وذلك في قوله:

تسائلني: من أنتَ؟ وهي عليمـــةٌ، وهل بفتىً مثلي على حاله نُكرُ؟

فقلتُ كما شاءت وشاء لها الهوى: قتيلك! قالت: أيهـــم؟ فهـــم كثر

فقلت لها: لـــو شئـــت لم تتعنتي، ولم تسألي عني وعندك بي خبر!

1- ينظر: عبده بدوي، **دراسات في النص الشعري –العصر العباسي–**، دار قباء، القاهرة، مصر، 2000 ص247.

2- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص23 .

3- ينظر: محمد رضا مروة، **أبو فراس الحمداني**، ص82.

فقالت: لقد أزرى بك الدهر بعدنا فقلت:معاذ الله بل أنت لا الدهرُ[1]

وهو يحاور حبيبته فيلومها على تعنّتها وإنكارها له، رغم معرفتها بمكانته ويظهر هذا من خلال هذه الصّورة الحوارية التي استخدمها الشّاعر، وهو يصوّر من خلالها مدى دلال محبوبته وتثاقلها عليه وتعنّتها معه، ومدى خضوعه – أو تظاهره بالخضوع– لهذا الدّلال، وقد كان ردّه عليها بتحميلها وحدها كل الوِزر فيما حدث له، ويحاول الشّاعر من خلال هذه الصّورة، تحديد ملامح حبيبته المدلّلة الغادرة، التي يدفعها إحساسها بصباها، إلى لون من العنفوان الذي يتناقض مع طبيعتها الرّصينة، وقد بدأ هذا الحوار بتساؤل ماكر من الحبيبة، يدلّ على تجاهلها العابث، "**من أنتَ؟**" ويحاول مجاراتها لكشف سرّ هذا التّجاهل الماكر، فيعلّق بـ: "**وهل بفتى مثلي على حاله نكر؟**" ويواصل في هذه اللعبة بـ "**قتيلك**" حين يحاول إرضاء غرورها ومجاراتها[2]، كما يُحمِّل كلاًّ من البين والهجر وزر إهلاك مهجته في البيت التّالي:

وتهلكُ بينَ الهـزلِ والجدِّ مُهجةٌ إذا ما عداها البينُ عذَّبها الهجرُ[3]

* **العـــذر:** وبالمقابل هو يعذر نفسه، على وقوعه في حب امرأة خائنة فإن كان يعتب عليها ويلومها، فهو يعـذر نفسه، حيث تكرّرت كلمة عذر عدّة مرات: **لك العذر بهجتها عذر، ولي العذر**، كما أنّه يعذرها أحيانا بتغاضيه عن وشايتها به.

تَرُوغ إلى الواشين فيّ، وإنّ لـي لأذنا بها، عن كـلّ واشية وقـر[4]

1– **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص24.

2– ينظر: إحسان عباس، علي عشري زايد، **دورة أبو فراس الحمداني، مجموعة أبحاث الندوة المصاحبة** مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2000، ص125–126.

3– **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص23.

4– نفس المرجع، الصفحة نفسها.

ويمكن أن نمثّل لمختلف الأحاسيس كما يلي:

الأحاسيس	العبارات الدالة:
العتـــاب:	* حفظتُ وضيعتِ.
* **اللّـــوم**	هواي لها ذنب (يلوم نفسه).
	تروغ إلى الواشين في.
	وإيايُ، لولا حبّك، الماء والخمر.
	لإنسانة في الحي شيمتها الغدر.
	لو شئت لم تتعنّتي، ولم تسألي عنّي وعندك بي خبر.
	معاذ الله أنت لا الدّهر.
	ما كان للأحزان لولاك مسلك.
	عدت إلى حكم الزمان وحكمها.
	لها الذّنب لا تُجزى به.
* **العــذر**	* وبهجتها عذر.
	لكن الهوى للبلى جسر.
	وحاربت قومي في هواك.
	ولي العذر.
	أحسن، من بعض الوفاء لك العذر.

استعمل الشّاعر مجموعة من المتضادّات للتّعبير عن عتابه ويمكن تصنيفها على شكل ثنائيات كالآتي: **(حفظتُ/ ضيّعتِ)**، **(ذنب/ عذر)**، **(الإيمان/ الكفر)** **(يهدم/ شيّد)**، **(الوفاء /الغـــدر)**، **(الهزل/ الجدّ)**، **(البدو/الحضر)**.

وقد اختلط عتابه ولومه بالحزن في قوله:

وما كان للأحزان، لولاك مسلك إلى القلب،لكن الهوى للبلى جسر[1]

ويكشف من خلال هذا البيت جناية حبيبته عليه، فيؤكّد على أنّها سبب فيما حلّ به وليس الدّهر، لأنّها جازت إخلاصه وحبّه لها بالخيانة والتّجاهل، ممّا كاد يؤدّي به إلى التّهلكة[2]، والحزن عاطفة الشّاعر التي طغت على معظم القصيدة حيث يعكس اضطراب نفسه المعذّبة، وعدم ركون حياته القاسية المؤلمة، بعدما بقي وحيدا في سجنه.

يستهلّ الشّاعر الجزء الثّالث من القصيدة، الذي يمتدّ من البيت السّادس والعشرون إلى البيت الأخير، بالنّهي في قوله:

فلا تنكريني، يابنة العم، إنّه ليعرف من أنكرته البدو والحضر[3]

والغرض منه فخر الشّاعر بنفسه وإظهار مكانته، فهو غنيّ عن التّعريف والإحساس المعبّر عنه في هذا الجزء هو الفخر.

د- الخصائص التّركيبية للفخـــــر:

والفخر يعني:« فَخَرَ فلان على فلان في الشّرف والجلد والمنطق أي فَضُلَ عليه، والفَخْرُ ادّعاءُ العِظَم والكِبر والشّرف»[4]. وهو كذلك: التّباهي والتمدّح

1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص24

2- ينظر: إحسان عباس، علي عشري زايد، **دورة أبو فراس الحمداني، مجموعة أبحاث الندوة المصاحبة** ص127.

3- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص24.

4- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، م5، 1994، ص49.

بالخصال والمناقب والمكارم، وهو يُنتِج كإحساس: الثّقة بالنّفس وبقدراتها، وفي حالة الشّاعر هو يملك كلّ الصّفات التي تبرّر إعتزازه بنفسه، فهو شاعر وفارس شجاع، كما أنّه يملك شخصية قوية بإمكانها تـحويل الصّور السّلبية النّاتجة عن الفقد: فقد الحرية إثر السّجن، وفقد الأهل والأحبّة إلى صور إيجابية: القوّة وعدم الاستسلام للأحزان والمآسي، وفي غالب الأحيان ينتج الإحساس بالفخر عن حالات إيجابية كالمكانة المرموقة: سلطة مال جمال....الخ، على عكس حال الشّاعر الذي فقد السّلطة والمال (بسبب الأسر) وهو يعاني من جراح جسدية ونفسية، إلاّ أنّه على الرّغم من هذا فهو يملك القدرة على تحويل ضعفه إلى قوّة، فالفخر إذن حالة نفسية وإحساس ناتج عن إمتلاك إمكانيات فكرية، أومكانة إجتماعية مميّزة، ويمكن تمثيله كالآتي:

الفخر......................يرجع إلى المدونة العاطفية.
إمتلاك......................صيغـة الصّلـة (وصـل).
إمكانيات ومكانة..........موضوع القيمة (من نوع المرغوب فيه) ويحدد بالرغبة.

يستهلّ الشّاعر هذا الجزء من القصيدة، بضمير المتكلّم (الأنا الباثَ) ويخاطب حبيبته بلام الناهية: لا تنكريني، ويكرّر هذه العبارة في بداية البيت الموالي مؤكّدا:

فلا تنكريني، يا بنة العم، إنـه ليعرفُ من أنكرته البدوُ والحضرُ
ولا تنكريني، إنني غير منكـر إذا زلت الأقدام، واستنزل نصرُ[1]

وفي هذا التّكرار تأكيد منه، ينمُّ على انتقاله من المرحلة الأولى والمتمثّلة في المقطعين الشّعريين السّابقين، واللّذين عبّر فيهما عن حبّه وشوقه للحبيبة، ثم عتابها بلومها وعذرها، وقد بثّ من خلالهما عواطفه وحزنه على ضياع حبّه، إلى مرحلة

1- ديوان أبو فراس الحمداني، ص24.

جديدة تبدأ بتغيير لهجته، وانتقاله بهذا إلى التّعبير عمّا هو أهمّ، فيؤكّد على جانب من شخصيته هو فروسيّته وشجاعته في قيادة الجيش وخوض المعارك والحروب.

ويلاحظ أن الشّاعر يصدر الأبيات التّالية عن ذاتيته **(إني لنزّال، وإني لجرّار)**، كما يستعمل صيغ المبالغة على وزن فعّال ليؤكّد على قوّته، وتأتي هذه الصّيغ للدّلالة على الشدّة والحزم في الفعل، فإلى جانب كونه شاعرا كان من أرباب السّيف والقلم، وقد جمع اليهما الإمارة[1]، ومن الخصائص التي تدخل في تركيب عاطفة الفخر، الإحساس بالقوّة الذي تجسّده الإحالة إلى الذّات، والمبالغة في ذلك والعبارات المستخدمة توضّح ذلك: **إني لجرَار لكل كتيبة، وإني لنزَال بكل مخوفة...الخ**، كما استعمل طباقا للدّلالة على قوَة تحمّله: **(أظمأ/ ترتوي) (أسغب/ يشبع)**.

وتأتي المفردات في هذا المقطع الشّعري، ممتلئة دالَة على قوَة الشّاعر إضافة إلى الشّجاعة والكرم اللّذين يتّسم بهما، فحتى الغنى لا يطمعه، ولا يغنيه عن صون العِرض، «والشّجاعة هي ثباتة القلب واستقراره عند المخاوف، وهو خلق يتولّد من الصّبر وحسن الظّن، فإنّه متى ظنّ الظّفر، ساعده الصّبر في الثّبات»[2] وبما أنّ الحرب كانت شاغله الأوّل، والمنبع الذي استقى منه صوره، حيث تكرّرت الألفاظ التي يصف فيها المعارك، كما يشيع لفظ الأسر ومرادفاته شيوعا كبيرا[3] فإنّ المعجم الحربي يعكس هذا الاهتمام، ويتّضح ذلك من خلال الأبيات التي وصف فيها المعركة التي أسر فيها، كما في قوله:

ولا تنكريني، إنّني غير منكر إذا زلّت الأقدام، واستنزل النّصر

وإنّي لجرّار لكلّ كتيبة معودة أن لا يخلّ بها النّصر

1- ينظر: إحسان عباس، علي عشري زايد، **دورة أبو فراس الحمداني**، ص112.

2- ابن القيم الجوزية شمس الدين أبي عبد الله، **كتاب الروح- في الكلام على أرواح الأموات والأحياء-** حققه محمد اسكندر يلدا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت ، لبنان، 1982، ص317.

3- ينظر: إحسان عباس، علي عشري زايد، **دورة أبو فراس الحمداني**، ص148.

ولا أصبح الحيّ الخلوف بغارة ولا الجيش ما لم تأته قبلي النّذر

وحيّ رددت الخيل حتى ملكته هزيما وردتني البراقــع والخمر

وهبت لها ما حازه الجيش كله ورحت ولم يكشف لأبياتها ستر

أسرت وما صحبي بعزّل لدى الوغى ولا فرسي مهر،ولا ربُّه غمــر[1]

والشّاعر يصف أسره، وكيف أنّه يفضّل الموت أو الأسر على الاستسلام والتّراجع، وهذا دليل على شجاعته، وكلّ هذه الصّفات تساهم في ملء شخصيته فتدلّ على نفسيّته المطمئنّة، والمتمتّعة بالاتّزان الانفعالي والاستقرار الوجداني، إذ نجده أكثر قدرة على التكيّف مع نفسه ومع غيره، كما أنّه يبتعد عن الهواجس والمخاوف، وهو سريع الحركة قويّ البنية والاحتمال، شديد البأس والعزم والهمّة في غير جشع ولا طمع[2].

إنّ الإحساس الذي مثله الجزء الأخير من القصيدة، الذي هو الفخر بالشّجاعة تميّز بالقوَة، فلم يوجد فيه مكان للاستسلام والضّعف، مثلما هو الأمر بالنّسبة للإحساسين السّابقين، على الرّغم من كون الشّاعر في هذه المرحلة من القصيدة يصف المعركة التي أسر فيها، ويرجع إحساسه بالقوّة إلي شخصيته المميّزة، فهو يملك إرادة قويّة واعتقادا بأنّ الأمر لا ينتهي بالأسر أو الموت، بل هو يؤمن بالأمور الرّوحية أكثر من الأمور الحسيّة، وينعكس ذلك من خلال إيمانه بالخلود بعد الموت في قوله: " **لم يمت الإنسان ما حيي الذّكر**"، وبما أنّه يؤمن بأهمية مواجهة العدو وعدم الاستسلام والرّجوع إلى الوراء، فهو يعتبر مشاركته في كل ما يرفع من شأن قومه وما يحمي أمّته، واجبا لا يمكن تجاهله أو الفرار منه، ويتّضح ذلك في قوله:

1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص24-25.

2- ينظر: أحمد فلاق عريوات، **الحياة والموت في الشعر العربي**، أطروحة لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 1992-1993، ص63.

وقال أُصيحابي: الفرار أو الردى فقلت: هما أمران، أحلاهــما مــرّ

ولكنّني أمضي لــما لا يعــيبنـــي وحسبك من أمرين خيرهما الأسر(1)

إنّ الشّاعر يملك الإرادة والاعتقاد ووجوب الفعل، لكنّه مسلوب القدرة على الرّغم من أنّه بذل جهده في المعركة: «**عليّ ثياب من دمائهم حمر، سيف فيهم إندقّ نصله...**».

كما يستعمل الحوار الداخلي مع أصحابه، ليخبرهم أنّه اختار من أمريــن وكان عليه ذلك، فهو لا يعتبر الأسر خسارة بل حتى الموت لا يخيفه، بما أن ذكره سيبقى، والبيت التّالي يوضّح ذلك:

سيذكرني قومي إذا جدّ جدّهم وفي الليلــة الظلمـــاء يفتقــد البــدر(2)

وهي حكمة أتى بها الشاعر للدّلالة على أهمية الشّجاعة والعمل الحسن فالإنسان ميت لا محالة، لكن بإمكانه الخلود بعد ذلك بالذّكر إن كان شجاعا، فلا ينفع الهرب والتّراجع، والشّاعر يفتخر استنادا إلى معرفة فهو يعرف أن شجاعته وقوّته هما سبيله إلى الخلود، كما أنّه يؤمن بمكانته بين قومه لذا هو يقود الحرب دون تراجع، كما في قوله :

وهل يتجافى عنّي الموت ساعــة إذا ما تجافى عنّي الأسر و الضرّ

هو الموت فاختر ماعلا لك ذكره فلــم يمت الإنسان ما حي الذكر

وإن متّ فالإنسان لابــدّ ميّــت وإن طالت الأيّام وانفسح العمر(3)

1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص25.

2- نفس المرجع، الصفحة نفسها.

3- نفس المرجع، الصفحة نفسها.

ومن خلال هذه الأبيات، تتّضح فلسفة الشّاعر في الموت والحياة ونظرته إلى كليهما، فبرغم تمسّكه بالحياة، إلاّ أنّه يدرك جيّدا حتمية الفناء ويستكين لها ويتقبّلها وهذه ميزة الإنسان العربي المسلم(1)، ويواصل فيشبّه نفسه بالبدر الذي يُفتقد ويعتبر أنّ المُضيّ إلى الأمام واجب عليه (الوجوب، القدرة، الاعتقاد إضافة إلى المعرفة) ويستعمل الطباق الذي يأتي على شكل ثنائيات:(الكرم/ الفقر)، (بر/ بحر) (أحلى/ مرّ)، (يمت/ حيي)، (عشت/ مت)، ليعزّز به الدّلالات التي أتى بها.

ينتقل في الأبيات الأخيرة إلى الإفتخار بقومه وعشيرته بعدما كان يفتخر بنفسه، وهو يبرز عن طريق هذا الفخر بالحسب وبالأهل مآثر قومه، ويكون الانتماء إلى الأصول القديمة هدفا، وهذا الانتماء لابد له من مآثر وأيام ومواقع ومحطّات في التاريخ(2)، وذلك لأنّ الانتماء له أثر وأهمية بالغة بالنسبة لكل شاعر، ويبالغ في ذلك إذ يجعل قومه خير العالمين، فهم يفضّلون الموت على عدم أخذ الصَدارة، كما ف قوله:

ونحن أناس، لا توسط عندنـــا لنا الصـــدر دون العالمين أو القبـــر

تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحسناء لم يغلها المهـــر(3).

ومن خلال السّياق الدّلالي لهذه الصّورة، يصرّح برفض قومه لفكرة التوسّط فهم يضحّون بأنفسهم طلبا للمعالي، ويؤكّد مبالغا في البيت الأخير، باعتباره قومه أكرم البشر، وهو يعتبرها الحقيقة الوحيدة بقوله:

أعزّ بني الدنيا وأعلى ذوي العلا وأكرم من فوق التراب **ولا فخر**(4)

1- ينظر: أحمد فلاف عريوات، **الحياة والموت في الشعر العربي**، ص81.

2-ينظر: محمد رضا مروة، **أبو فراس الحمداني -الشّاعر الأمير-**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنــان، ط1 1990، ص51.

3- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص26.

4- نفس المرجع، الصفحة نفسها.

ويمكن أن تمثَّل الأحاسيس والعبارات الدَالة عليها كما يلي:

الأحاسيس	العبارات الدَّالة عليها
الفخر (الافتخار)	ليعرف من أنكرته البدووالحضر إني لنزّال بكل مخوفة أظمأ، حتي ترتوي ....، وأسغب حتى يشبع ... طلعت عليهما بالرّدى، أنا والفجر.
الشّجاعة (إحساسه بالقوة)	ولا خير في دفع الرَدى بمذلة. عليّ ثياب، من دمائهم، حمر. سيذكرني قومي...، يفتقد البدر. نحن أُناسُ...، لنا الصدر دون العالمين أوالقبر. تهون علينا في المعالي نفوسنا. أعزّ بني الدَنيا وأعلى ذوي العلا. وأكرم من فوق التَراب ولا فخرُ

وقد استعمل الشّاعر مجموعة من الحكم ليقوّي بها حجّته وتتمثّل في:

وما هــذه الأيام إلاّ صحائـــــــــف لأحرفها، من كف كاتبهـــا، بشـــرُ

هو الموت، فاختر ما علا لك ذكره، فلم يمـــت الإنسانُ ما حيَي الذكرُ

وإن مُتُّ فالإنـــــسانُ لابـــدَّ مَيِّــتٌ وإن طالـــت الأيام، وانفسخ العمرُ

ما كان يغلو التبر لو نفق الصفــــر

ومن خطب الحسناء لم يغلها المهــر

قد يهدم الإيمان ما شيد الكفـــــــر

وهي تمثّل حججا تعكس القيم التي استند عليها الشّاعر، وهي نتيجة تجربة الإنسان على الإطلاق.

نستنتج إذن، أنّ أسر الشّاعر وإبعاده عن أهله وبلده وحرمانه حرّيته، وهو الفارس الشّجاع، كان له ردود أفعال من بينها إنتاج فعل آخر، هو لجوؤه إلى التّعبير عمّا بقي سجينا من أحاسيس داخله، وعن طريق قصيدته ترجم كلّ ما كان يدور في فكره من: غضب وعتاب، وحبّ وشوق....الخ.

والعاطفة تظهر كخطاب ثانوي داخل الخطاب، إذ يمكن أن تعتبر كفعل وذلك لأنّها تُنتج فعلا أو تنتج عنه، وهي مركّبة من تتالي أفعال: الأسر، البعد عن الأهل والوطن، وسلب الحريّة التي تعكس الجرح النّفسي، ثمّ الضّعف والوهن والآلام الجسدية التي تمثّل الجرح الجسدي، والعواطف النّاتجة تمثّلت في: الاشتياق للأهل والحبيب، ثم العتاب إثر خيانة حبيبته ووشايتها، وفي الأخير، الفخر والاعتزاز بالمقوّمات وبالقوم.

2- بنـــاء النّمـــــوذج :

يعتبر المعجم الشّعري من أهم عناصر الشّعر، فمنذ أن بدأ الشّعراء يتوجّهون إلى التّجربة الذّاتية، بدأ اهتمامهم يتركّز على محاولة تصوير المشاعر والانفعالات فأصبحت مجموعة كبيرة من الألفاظ ذات الدّلالة الشّعورية والجمالية، تتردّد في العبارات والصوّر، وهي تأتي إمّا بألفاظ تقليدية أحيانا، أو خالصة لطبيعة التّجربة الوجدانية الجديدة أحيانا أخرى[1]، لذا حاولنا من خلال التّحليل الدّلالي المعجمي الإحاطة به وبمختلف الدّلالات التي مثّلها، ويمكن تمثيل كل إحساس في شبه نظام أو على شكل نظام مصغّر، تكون وظيفته إظهار أو تبيان العلاقات التي تنتظم من خلالها المدوّنة العاطفية، التي توصّلنا إليها، وهي تشمل الأحاسيس المختلفة.

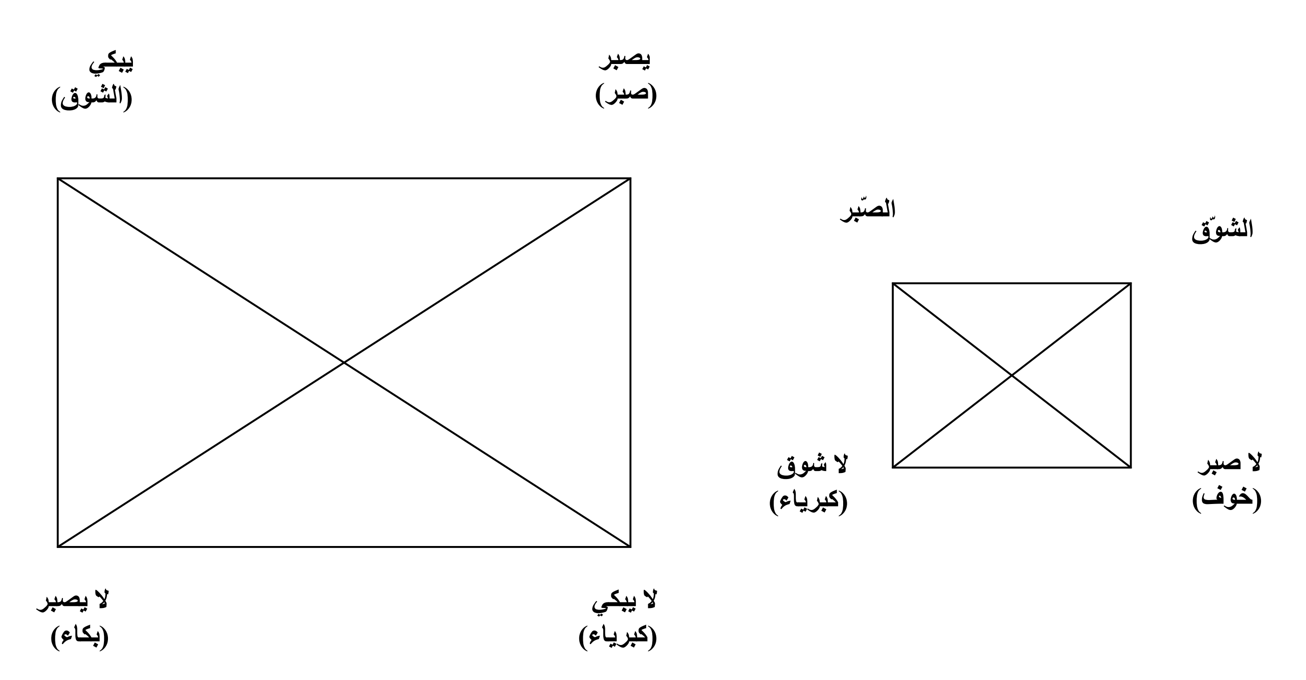
1- ينظر:عبد القادر القط، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت 1978،ص396.

* **الشّوق:** نزوع النّفس وحركة الهوى (بكاء وحزن): الضّعف.

* **الكبرياء:** العظمة الشّرف والرّفعة (صبر ولابكاء): القوّة.

نلاحظ أنّ علاقة التّناقض بين كلّ من الشّوق والكبرياء، يمثّلها التّناقض الموجود بين الاستسلام وعدمه، وبين القوّة والضّعف اللّذان يميّزانهما.

ويكون التمثيل كالأتي:



- نموذج- 1.

ونتحصّل من ثمة على أربعة مواقع، تحدّد تصرفات الذّات إزاء موضوع القيمة المراد الذي هو اللقاء والوصل مع الحبيب، وبالتّالي تحقيق التّوازن، تنتظم وحوله أربعة أنواع من الصّور المستهدفة، والتي ستتكوّن كمشروع في البرنامج المحتمل.

فالصّبر الذي عبّر عنه الشّاعر بعدم البكاء، ثم إعترافه بالضّعف الذي عبّر عنه بالإشتياق واللّوعة، تفترض اللّقاء، فالذّات تأمل في اللقاء وتسعى إليه (والموت دونه).

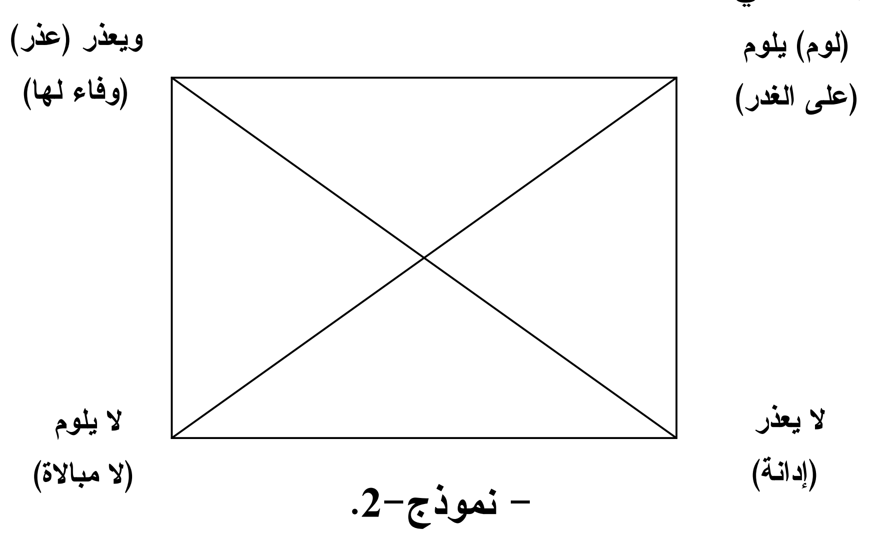
الصبر= تحمّل آلام البعد ⎫ السّعي نحوتحقيق ⎫
الشوق = الأمل في اللّقاء ⎭ موضوع القيمة م1. ⎭ الذي لم يتحقق

يحتوي النّظام المصغّر على ثلاث طبقات على الأقل، وهي مختلفة وتمثّل طبقات التّقابلات وهي:

- ضعيفة تمثّل الشّوق.
- قوية يمثّلها إنقلاب الوضع في حالة الكبرياء.
- مطلقة بين النّظام التّحتي للشّوق والنّظام التّحتي للكبرياء، لذا عندما تُركّب جميع أنواع التّقابلات، نتحصّل على أثر تضاد أقصى.

ونلاحظ أنّ علاقة التّناقض الموجودة بين اللّوم والعذر، يمثّلها التّناقض الموجود بين إعتبار الشّاعر لحبيبته مسؤولة عمّا يلّم به من أحزان، وبين إيجاد الأعذار لها وتحميل الهوى مسؤولية عذابه (**هواي لها ذنب # بهجتها عذر**).

ويكون التمثيل كالآتي:



- نموذج-2.

وبهذا نتحصّل على أربعة مواقع، تحدّد تصرّفات الذّات (ذ$_1$: ذات الشاعر) إزاء موضوع القيمة المراد (اللقاء مع ذ$_2$: الحبيب)، وذلك لأنّ العتاب جاء كردّ فعل على حنين الشّاعر واشتياقه، كما أنّه يعذر حبيبته وفاء لها، ثم يلومها على غدرها.

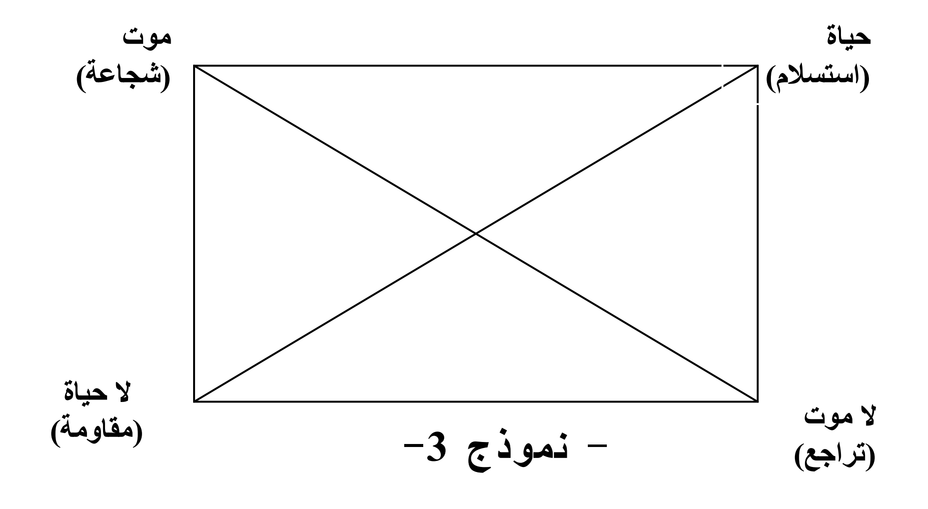
وهناك ثلاث طبقات مختلفة في النّظام المصغّر للتّقابلات كما في الإحساس السابق:

- ضعيفة تمثّل العذر، فهو ينقاد لمشاعره ويعذرها.
- قوية تمثّل انقلاب الوضع في حالة اللّوم، إذ يتغلّب على مشاعره التّي تضعفه وتدفعه إلى الإستسلام.
- مطلقة بين النّظام التّحتي للعذر، والنّظام التّحتي للّوم.

وكذلك الأمر بالنسبة للفخر، الذي يعني التّباهي والتّمدح بالخصال الحميدة والشّاعر يفتخر بشجاعته وقدرته على مواجهة مصاعب الحياة، ويعتبر الموت والحياة سيان، فهو لا يخشى الموت، بل يعتبر موته في ميدان الحرب خيرا من حياته مستسلما كما في قوله:

هوالموت، فاختر ما علا لك ذكره، فلم يمت الإنسان ما حيي الذكر[1]

أما الشّجاعة والإستسلام فيمكن تمثيلهما كالأتي:



– نموذج 3–

1– ديوان أبو فراس الحمداني، ص26.

و من هنا نتحصّل على أربعة مواقع تحدّد تصرفات الذّات إزاء موضوع القيمة المراد؛ وفي هذه الحالة يكون موضوع القيمة هو الحفاظ على مكانة الشّاعر وعلى ذكره بين قومه، وذلك حتى بعد موته، إذ يتحوّل سعي الشّاعر من اللّقاء مع الأهل والحبيب إلى تحقيق الخلود، وذلك بمواجهة مصيره وعدم العودة إلى الوراء على الرّغم من استسلامه واعترافه بأنّ الموت مصير الإنسان، الذي لا يمكن الفرار منه كما يقول في البيت التّالي:

وإن متّ فالإنسان لابدّ ميّت وإن طالت الأيّام، وانفسخ العمر[1]

ونتحصّل بذلك على ثلاث مواقع للتّقابلات على الأقلّ وهي:

- ضعيفة تمثّل الحياة مع الإستسلام للعدّو.
- قويّة تمثّل انقلاب الوضع، في الموت دون التّخلي على عزّة النّفس ومواجهة الأمر بشجاعة، وعدم الخوف من هذا المصير المحتوم.
- مطلقة بين النّظام التّحتي للموت والنّظام التّحتي للحياة.

3- التّركيب السّطحي السّردي:

أ- البنى العاملية:

يعكس المقطع الأوّل من القصيدة مأساة الشّاعر، والحدث الذي يميّز هذه المأساة، هوا لبعد عن حبيبته، ويعبّر الفعل "أضواني" عن الحدث المحزن، وعند نقل كل من الحدث، المتخاطبين والظّروف من الواقع المأساوي إلى التّركيب البنيوي نحصل على الفعل والعوامل والظروف[2] .

«والعوامل هي الكائنات والأشياء التي تسهم في الحدث، بأيّة صفة كانت وحتى بوصفها ممثّلا صامتا ولو بشكل أكثر سلبية»[3]، كما أنّها وحدات تركيبية

1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص26.

2- ينظر: رشيد بن مالك، **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 17.

3- رشيد بن مالك، **مقدمة في السيميائية**، ص17.

ذات طابع شكلي خالص، سابقة عن كل إستثمار دلالي أوإيديولوجي[1]، وتتحدّد الأدوار العاملية بمواقعها في البرنامج السّردي، وتكون مزوّدة بالكفاءات[2].

يبدأ الشّاعر قصيدته باستفهام، في صيغة الأنا المتكلّم، مخاطبا الأنت "**أراك**" وهي هيئة مخاطبة، والغرض من هذا الاستفهام، التّعجب وإظهار مدى قوّة صبر هذا الأنت، وفي هذه الحالة الأنا يساوي الأنت، لأن الشّاعر يخاطب نفسه، ويحتلّ الرّاوي في الملفوظ الأول (الأبيات الخمسة الأولى) مكانة مركزية، غير أنّ شخصيته تنقسم إلى:

الأنا القويّة: الصّبورة التي لا تستسلم (الظاهر).

و**الأنا الضّعيفة:** المتعبة العاشقة والمحترقة شوقا (الكائن).

تتميّز هذه الأنا بوضعها كمرسَل إليه (المرسِل هو نظرة المجتمع) في حيرة من أمره وفي وضع مضطرب، فهو من جانب يحترق لوعة، لكنّ عليه المقاومة من جانب آخر، ومنه نتحصّل على العوامل التالية:

الأنا الباثّ (الشّاعر): والذي هو مرسِل، المتلقي (القارئ): وهو مرسَل إليه الموضوع: (عدم الخضوع).

الذات$_1$ (الأنا) وهو الفاعل، الذات$_2$ (الأنت)، اللّيل، الوشاة، الزمان، القدر الموت، العدّو، القوم، الغدر.

ونميّز هنا بين نوعين من العوامل هما:

1) عوامل التّبليغ: الرّاوي (الشّاعر)، المروي له (المتلقّي).

1- ينظر: رشيد بن مالك، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، دار الحكمة، الجزائر، 2000 ص1.

2 -Voir: A. J.Greimas, **Du Sens II**, Seuil, Paris, 1983, P65.

2) عوامل السّرد: الفاعل: ذات$_1$/ ذات$_2$، الموضوع: (الشّوق، الغدر الموت الاستسلام، الغدر...)، المرسِل، المرسَل إليه.

ويكون التّنظيم العاملي ملخّصا إلى ثلاث مواقع:

* **موقع الذات** : الذي هو في علاقة مع موضوع القيمة، ويمثّل ذ$_1$ وذ$_2$.

* **موقع المرسِل:** الذي هو في علاقة مع المرسل إليه الذي يوكّله أو يعاقبه وذلك حسب القيم التي تستثمر فيها الموضوعات.

* **موقع الموضوع** الذي هووسيط بين المرسّل والذّات.

وبالمقابل هناك تنظيم آخر يُرسم بالتّوازي مع التّنظيم الأول، الذي يتّخذ الذّات مركزا، وهو تنظيم ضد الذّات(Anti sujet)، ويكون في علاقة تضاد مع الذّات وهذا الضّد ذات يتّخذ القيم الموجودة في منطقة ضد مرسل كمرجع له، والعاملان يلتقيان ويتصارعان، سواء بطريقة جدالية (الحرب والمنافسة)، أو بطريقة تعاقدية (التّفاوض والتّبادل).

بهذا نلاحظ اختفاء المساعد والمعارض، فالمساعد يدخل في منطقة المرسِل الذي يمثّله، وذلك عندما يتدخّل في المقطع الذي يشغل فيه دورا عامليا، كما الحال بالنسبة للصّبر الذي هو عامل مساعد للذّات، على التّحمل وعدم الاستسلام، أمّا المعارض فهو يدخل في منطقة ضد مرسِل، ويمثّله في المقطع الشّعري اللّيل الذّي يعمل على الإضعاف من قوّة ذات$_1$ ويحوّلها إلى ذات$_2$، والتيّ هي ذات مستسلمة وباكية (**أذ للت دمعا، إذا اللّيل أضواني**)، والبنية الجدلية تظهر على شكل صراع قائم على مستوى الذّات التي تنقسم، وكلما ضعفت تحاول مقاومة هذا الضعف[1].

---

1 -Voir: Denis Bertrand**, Précis de Sémiotique Littéraire**, Nathan Her, Paris, 2000 P182- 183.

وتكون الحركة الدّلالية للعوامل موجّهة كالآتي:

صبر ⟸ رفض ⟸ لا صبر ⟸ خضوع ⟸ بكاء

(ذ $_1$) (ضعف) ($\overline{ذ_1}$) (استسلام) (ذ $_2$)

في الحالة البدئية المتمثّلة في البيتين الأوّل والثّاني من المقطوعة الشّعرية الأولى، ذات$_1$ متحكّمة في أحاسيسها ومتحلية بالصّبر، فلا تبكي برغم تأثير الهوى **(عصي الدمع، شيمتك الصّبر، لا يذاع له سرّ)**، وتكون عندها ذات$_1$ في وصل مع موضوع القيمة، فالصّبر يمثّل الحفاظ على القوّة والشّجاعة في المواجهة، وهي قيمة أخلاقية يفرِضها المجتمع(ذ $_1$ $\cap$ م).

يتدخّل اللّيل كعامل معارض، حيث أنّه في اللّيل تكثر الهواجس والأحلام وتنساب الذّكريات لتملأ الفكر، فتضعُف مقاومة ذات$_1$ للأحاسيس وتجعلها تستسلم **(اللّيل أضواني، بسطت يد الهـــوى، أذللت دمعا...)**، ويقودها هذا الاستسلام إلى اللاّصبـــر، وبالتّالي التّحول من ذ $_1$ ← $\overline{ذ_1}$، وهي تخضع في النّهاية ، حيث يزداد الشّوق، فيكاد يحرق الفؤاد **(تكاد تضيء النار بين جوانحي، الصبابة والفكر)**. وتتحول ذ $_1$ ← ذ$_2$، وهي ذات معذّبة تفضّل الموت على عدم لقاء الحبيب.

وبهذا فإن موضوع القيمة ينتقل بين ذ $_1$ وذ$_2$ حيث يكون في وصل ثم فصل كما في التّمثيل التّالي:

ذ $_1$ $\cap$ م ⟵ **ذ $_2$ $\cup$ م**

تحول

قوة وصبر ضعف واستسلام

الصبر كمساعد اللّيل كمعارض

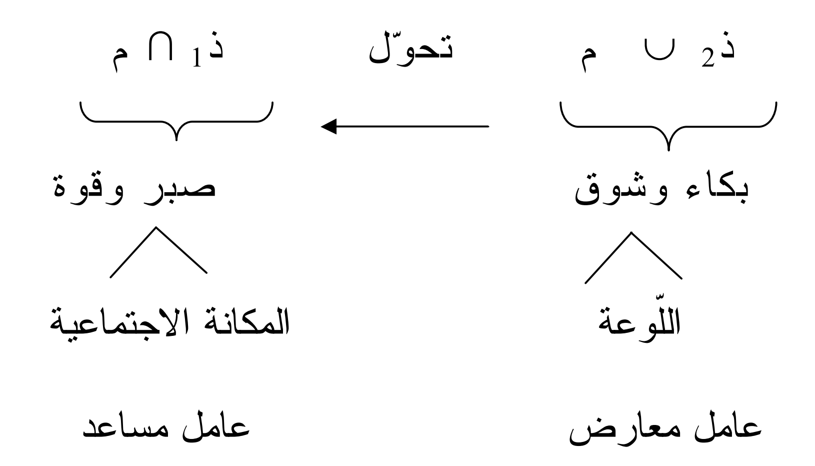
ونلاحظ عملية ثانية مماثلة تنطلق من ذ$_2$ لتنتج ذ$_1$ وذلك من خلال نفي ذ$_2$ وتتبع العوامل في هذه الحالة المسار التالي:

بكاء ⟸ **تمرد** ⟸ **لا بكاء** ⟸ **قبول** ⟸ **صبر**

(ذ$_2$) (ذ$\overline{_2}$) (ذ$_1$)

في الحالة البدئية للذات$_2$، التي يمثّلها الشّطر الأوّل من البيت الثاني **(بلى، أنا مشتاق)**، هناك اعتراف بالضّعف وبتأثير الهوى، ويلاحظ نفس التحوّل في البيت الثالث، **(بسطت يد الهوى)**، غير أنّه في كلتا الحالتين، يوجد تمرّد على هذا الضّعف والتّراجع **(ولكن مثلي، خلائقه الكبر)**، ففي البداية ذ$_2$ في فصل (مفصولة) مع موضوع القيمة، والعوامل المساعدة على تحويل هذه الحالة إلى حالة وصل هي شخصية ذ$_2$ والتي هي شخصية محارب وفارس لا يمكن لها أن تخضع وتستسلم للضّعف، والكِبر الذي هو عامل ثان هو إحساس ذ$_2$ بالرِّفعة والعظمة، وذلك بسبب الانتماء والمكانة الرّفيعة بين القوم، وبهذا تتحوّل ذ$_2$ ⟵ ذ$\overline{_2}$، ثم يقودها التمرّد إلى قبول هذه الحالة وتخطّيها والتّغلّب على الضّعف بالصّبر، فتتحوّل ذ$_2$ ⟵ ذ$_1$.

ينتقل موضوع القيمة بين ذ$_2$ وذ$_1$ حيث يكون في فصل ثمّ وصل كما في التّمثيل التّالي:



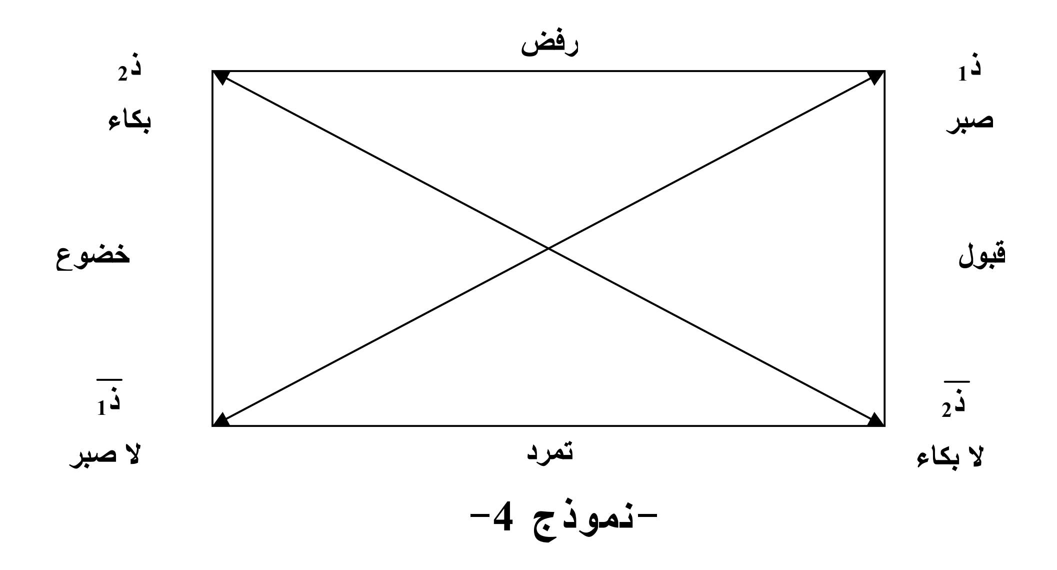
بالربط بين المسارين نتحصل على ست علاقات:

1- التضاد: ذ$_1$ عكس $\overline{\text{ذ}}_2$ و ذ$_1$ عكس $\overline{\text{ذ}}_2$

2- التناقض: ذ$_1$ عكس $\overline{\text{ذ}}_1$ وذ$_2$ عكس $\overline{\text{ذ}}_2$

3- التضمين: $\overline{\text{ذ}}_1$ عكس ذ$_2$ و$\overline{\text{ذ}}_2$ عكس ذ$_1$.

وبهذا يتشكل لدينا المربّع السّيميائي الآتي:



-نموذج 4-

تتواصل مأساة الشّاعر في المقطع الثّاني، وتعكس الثّنائية (حفظتُ/ ضيّعتِ) الإحساس السّائد فيها، والمتمثّل في العتاب.

ويكون التّنظيم العاملي لهذا المقطع موزّعا كالأتي:

- يشغل الأنا المخاطب موقع ذات فاعلة (فاعل الحالة)، هو مفتقر إلى المودّة وتبادل الحبّ وإلى الرّاحة النّفسية، وهويسعى إلى تحقيقها بلوم حبيبته وإلقاء مسؤولية الفراق عليها.
- كما تشغل الأنتِ موقع الفاعل المنفّذ للخداع (**ضيعت المودّة، تروغ إلى الواشين فيّ، شميتها الغدر، لولاك مسلك، لها الذّنب**).

- موضوع القيمة يتمثّل في تحقيق الرّاحة النّفسية، بإلقاء مسؤولية الفِراق على الطّرف الثّاني ووصفه بالمخادع، وإتّخاذ الوفاء كرمز للسموّ والرّفعة.

بالإضافة إلى عوامل مساعدة للذّات$_1$ (ذات فاعلة) والمتمثّلة في:

الوفاء: (وفيت، كما شاءت وشاء لها الهوى) الذي يصف به الشّاعر نفسه.

العذر: من وفائه يعذِرها فهو يؤكّد على مسؤوليتها التّامة في إنتهاء علاقتهما بحكمة في البيت السابع:

وما هذه الأيام إلاّ صحائف لأحرفها، من كفّ كاتبها بشر[1]

ويعني أنّ الإنسان مسؤول على أفعاله، ثمّ هو يعذر نفسه على الوقوع في حبّها (**بهجتها عذر، ولي العذر**).

اللوم: يلوم حبيبته على عدم وفائها، (**حفظت وضيّعت، تروغ إلى الواشين وحاربت قومي في هواك...، لإنسانة في الحيّ شيمتها الغدر، تسائلني وهي عليمة كما شاءت وشاء لها الهوى، لوشئت لم تتعنّتي، أنت لا الدّهر، وما كان للأحزان لولاك مسلك إلى القلب، لها الذّنب**).

بينما العوامل المعيقة والمعارضة لما كان الشّاعر يسعى إليه، تتمثل في:

الخداع: (**تروغ إلى الواشين فيّ، شيمتها الغدر**)، واللاّمبالاة التي تظهر من خلال تجاهل الحبيبة لمعاناة الشّاعر ولأحاسيسه (**وهي عليمة، أيّهم؟ فهم كثر أزرى بك الدّهر بعدنا، وتهلك بين الهزل والجدّ**).

تتّخذ العوامل مسارا يبدأ مع بداية المقطع الشّعري الثّاني، ذلك بوصف الحالة التي آلت إليها العلاقة التي كانت تربط ذات الشاعر (ذ$_1$) وذات الحبيبة (ذ$_2$) والفراق الذي ألمّ بهما، وتحيل الثّنائية التي بدأ بها (**حفظتُ/ ضيّعتِ**) إلى ثنائية أخرى

1- **ديوان أبو فراس الحمداني،** ص23.

(وفاء/ غدر)، حيث يقرن الشّاعر صفة الوفاء بذاته، ويضفي صفة الغدر على ذات$_2$.

الوضعية الأولى:

التي تعكسها هذه الثّنائية، هي وضعية فصل بين ذ$_1$ وذ$_2$ وبالتّالي انفصال ذ$_1$ عن موضوع القيمة المرغوب فيه والمتمثّل في اللّقاء، وتبادل الحــبّ مع الحبيب وهو موضوع قيمة ضائع ومُبعد في هذه الحالة، وهذه الوضعية الأوّلية تبعث لدى ذات الفاعل ذ$_1$ حالة إقصاء مسبِّبة بذلك حزنا، وهذا ما يدفعه إلى البحث عن حالة جديدة وظهور موضوع قيمة جديد، يتمثّل هنا في البحث عن تحقيق الرّاحة النّفسية وتخطّي الحزن وإعادة الثّقة بالنّفس، وهذه القيم يحاول تحقيقها بإثبات صفات كالوفاء والتّفاني في الحبّ والعذر وذلك بإيجاد الأعذار لنفسه ولحبيبته وإلقاء صفات كالخداع واللّوم واللاّمبالاة، على عاتق حبيبته ولومها وعتابها كذلك.

ولتوضيح التّقابل القائم بين/ الهو/ و/الهي/ ننتقل إلى المستوى الخطابي ونقدّم جدولا لضبط مساري كلّ من العامل الأوّل والثاني: (ذ$_1$ وذ$_2$).

المســار الأوّل (ذات1)	المســار الثّــاني (ذات$_2$)
حفظتُ	ضيعتِ
بهجتها عذر	تروغ إلى الواشين فيّ
حاربت قومي في هواك	لولا حبّك
يهدم الإيمان	ما شيدّ الكفر
عن كلّ واشية وقر	
وفيت، وفي بعض الوفاء مذلّة	لإنسانة في الحيّ شيمتها الغدر
وما كان للأحزان، لولاك مسلك	تهلك بين الهزل والجدّ.
عدت إلى حكم الزّمان وحكمها	لها الذّنب لا تجزى به

بدوت وأهلي حاضرون... ولي العذر. كما شاءت...	تجفل حينا، ثمّ ترنو... أيّهم فهم كثر؟
الوفاء	**الغدر**

الوضعية الثانية:

إنّ الدّخول في وصل مع تحقيق موضوع القيمة، يعني الاستسلام والإيمان بعدم جدوى انتظار اللّقاء، بعدما تأكّدت خيانة حبيبته وغدرها ومن ثمّة تحميلها مسؤولية الفراق، وفي هذه الوضعية يتحقّق موضوع القيمة الجديد، وتدخل ذات$_1$ في وصلة معه، ويتّضح ذلك من خلال الأبيات التّالية:

فأيقنت أنّ لا عزّ بعدي العاشق، وأنّ يــدي ممّاً علقت به صفــر
وقلّبت أمري لا أرى لي راحة، إذا البين أنساني ألحّ بي الهــجر
فعدت إلى حكم الزّمان وحكمِها لها الذّنب لا تجزى به ولي العذر[1]

فأيقنت من اليقين، أي التّأكد من أنّ ما كان يجمعهما من مودّة قد ضاع إلى الأبد، بالتّالي اليأس من أن يتجدّد، والعودة إلى حكم الزّمان أي الإستسلام للقــدر غير أنّه يضيف **(حكمِها)** وبالتّالي يُدخِل إرادتها فيما جرى، ويؤكّد أنّ الذّنب ذنبُها **(لها الذنب... ولي العذر).**

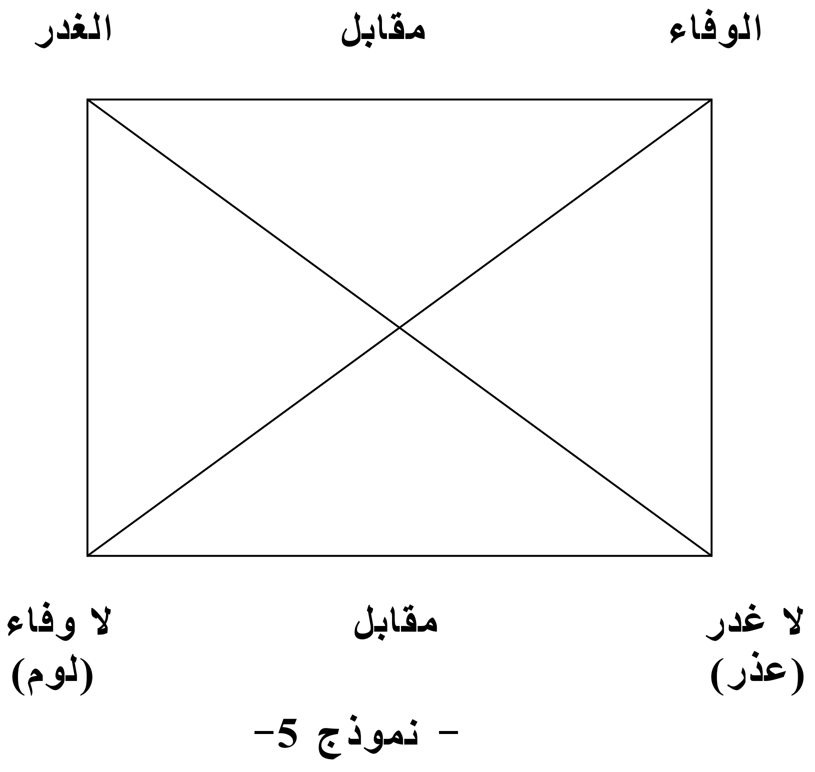
1- ديوان أبو فراس الحمداني، ص24.

ولذلك تقوم المقطوعة الشّعرية الثّانية على مقولتين دلالتين:

الوفـــاء عـــكس الغـــدر

العُـــــذر عـــكس اللـــّوم

وبالعودة إلى المستوى العميق، يمكن تمثيل التّمفصلات الدّلالية لهذه المواجهة من خلال المقولتين السّابقتين في النّموذج الآتي:



- نموذج 5-

اتّبعت المقطوعة الشّعرية الثّانية في تجسيدها للدّلالات، المسار التالي:

بعد اكتشاف الخيانة والغدر، فُقِدت الثّقة في الطّرف الثّاني (ذ$_{2}$)، ولكي يتخطّى الطّرف الأوّل (ذ$_{1}$) الأحزان التي تسبّبت بها (ذ$_{2}$)، وتتحقّق له الرّاحة النّفسية وتأكيدا منه على وفائه وتفانيه يؤكّد بالعُذر (يعذرها)، ويؤسّس هذا التّركيب القاعدي لمعنى المقطوعة، للمسارين الغرضيين التّاليين، اعتمادا على العلاقة الموضّحة كما يلي:

- انتفى الوفاء المُنتظر من الحبيبة تجاه ذات$_{1}$ (الشاعر)، بفعل الخيانة والميل للوشاة وتضييع المودّة (الأبيات: 6، 9، 13، 15، 16، 25)، ممّا دفع به إلى عدم الثّقة بها ولومها وعتابها.

- إيمان ذات $_1$ بعدم جدوى الانتظار (البيت21)، وتيقّنها من أنّها ليست المتسبّبة في المأساة ، بل هي كانت مُحِبّة، وفيّة متسامية في حبّها، وتأكيدا على ذلك هي تعذر، وتترك الأمر لحكم الزّمان (البيت 23).

يتميّز المقطع الشّعري الثّالث عن سابقيه ببروز العامل ذات$_1$، وهو الأنا الباث كانعكاس للذّاتية التي يصدر عنها الشّاعر أبياته، إضافة إلى عوامل أخرى تتمثّل في:

- الأنت وهي الحبيبة التّي يخاطبها ناهيا بـــ"**لا تنكريني**" في البيت 25 والبيت26، ويؤكد بتكرار- **لا تنكريني**- في البيتين، ليُظهر أنّه غنيّ عن كلّ تعريف.

- الأنا الباث والتّي تظهر طول المقطع من خلال ضمير المتكلم "أنا" (**إنّني وإنّي أظمأ...سيذكرني...**).

- الكرم والعِرض، الغنى والفقر: وهي عوامل أو موضوعات معرفية.

- الموت الحياة والعدوّ: وهي عوامل معارضة.

- القوم عامل جماعي ينعكس من خلال " **نحن أناس، أعزّ بني الدنيا، أكرم من فوق التّراب**".

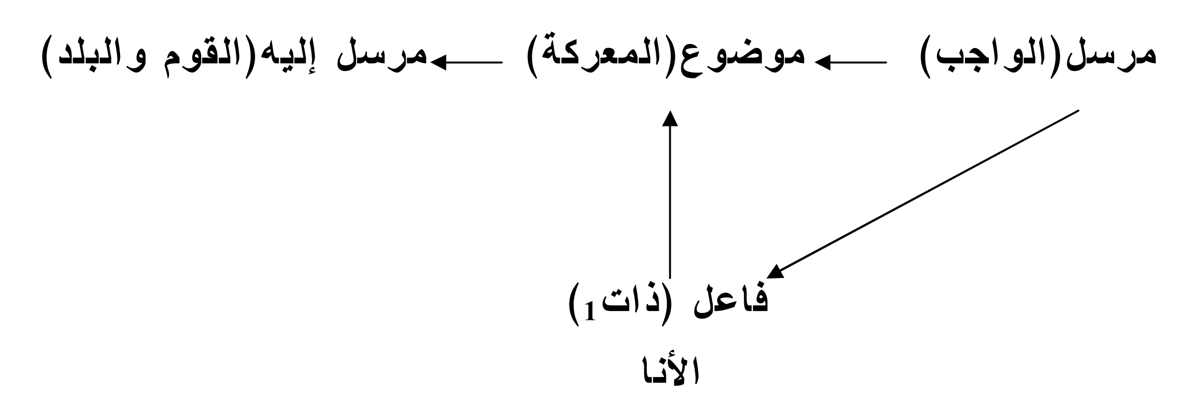
- إضافة إلى الحرب وهي موضوع الغاية منه تحقيق النّصر.

- الأسر: عامل معيق حال دون مواصلة المعركة وتحقيق النّصر.

- المرسِل = الواجب، المرسَل إليه = البلد أوالقوم.

يأتي تحليل البنية العاملية، بهدف الكشف عن الوضعية التّركيبية لكلّ من العوامل الموزّعة في هذه المقطوعة الشّعرية، حيث يرغب العامل الرّئيسي "الأنا" في تحقيق النّصر في المعركة، وهو إذ يحاول ذلك فلِغرض ولهدف آخر، وهو

تحقيق مكانة اجتماعية وإحساس بالقوّة، ويصبح الموضوع في هذه الحالة وسيلة يصل بها الفاعل ذات$_1$ إلى تحقيق المجد، وتعكس هذه الرّغبة المتولّدة من فعل المرسِل "الواجب" الممارس على الفاعل: الواجب يدفعه إلى محاربة العدوّ، وذلك جرّاء حدوث حالة إفتقار ناتجة عن فقدان التّوازن بسبب محاولة العدوّ سلب الأرض وهتك العرض، وتجد هذه العلاقات نهايتها في المرسل إليه الذي يستفيد من سعي الفاعل ذات$_1$ لتحقيق موضوع القيمة.



ب- البنى الصيّغية:

قدّمت القصيدة في مقطعها الأوّل الذّات المنفذّة والمنقسمة إلى ذاتين هما:

* **الـذّات الاجتمـاعية:** على أنّها تمتلك الكفاءة، وذلك بفضل قوتّها وقدرتها على التّحمل وتجاوز ألم الحزن جرّاء البعد عن الحبيبة وفراقها، وعدم الاستسلام للضّعف بهدف الحفاظ على الصّورة التي يريدها المجتمع، والتّي ترمز إلى الشّجاعة والقوّة والبأس.

***الـذّات الفرديـة:** قُدِّمت على أنّها مستسلِمة وضعيفة، يتغلّب عليها الهوى والشّوق الذّي يكاد يضيء نارا في صدرها، وهذا بسبب تدخّل عوامل زادت من ضعفها:اللّيل، الصّبابة، الفكر، الأسر، الجرح، البعد...، ذلك ما سلبها قدرتها على التّحكم في الأمور.

في المقطع الشّعري الثّاني، تتحكّم الذّات المنفّذة في الأمور، حيث تتوصّل إلى أنّه لا جدوى من الانتظار، وذلك بناء على المعرفة بطبائع الحبيبة واكتشاف هويّتها الحقيقيّة بعد كشف وشايتها وخيانتها، والتّحقق من لا مبالاتها بمشاعره، وذلك ما دفع الشّاعر إلى لومها وعتابها؛ وفي نفس الوقت قدّم هذا المقطع ذات$_3$ (الحبيبة) على أنّها تتمتّع بكفاءة عالية في الإدّعاء والتّحايل والخِداع، ويكمن سرّ كفاءتها، في معرفتها بحبّ وهيام الشّاعر"ذات1" فيها، وبالتّالي استغلالها له باعتبارها الحبّ كنقطة ضعف. غير أنّ الشّاعر" ذات1" تمكّن من تجاوز حزنه في نهاية المقطع وذلك استنادا إلى كفاءته المعرفية، فهو يعرف أنّه لم يكن طرفا في المؤامرة بل كان ضحية، وأنّه لم يخدع بل كان وفيّا، هذا ما رفع من معنوياته وثقته بنفسه، كما أنّه يملك إيمانا واعتقادا بأنّ حكم الزّمان كفيل بأن يجازي كلّ نفس بما أتت.

في المقطع الأخير، يتجاوز الشّاعر "ذات1" الحزن والهوى، ويعود ليمثّل ذات المحارب والفارس الشّجاع، الذي يملك كفاءة تتمثّل في القدرة على مواجهة العدوّ في ساحات القتال، وعدم التّراجع والمضيّ إلى الأمام، حتّى وإن كانت حياته ثمنا للنّصــــر، كما أنّه يملك إرادة قويّة، وإيمانا قويّا بقضيّته، فلا يتخلّى عنها أبدا.

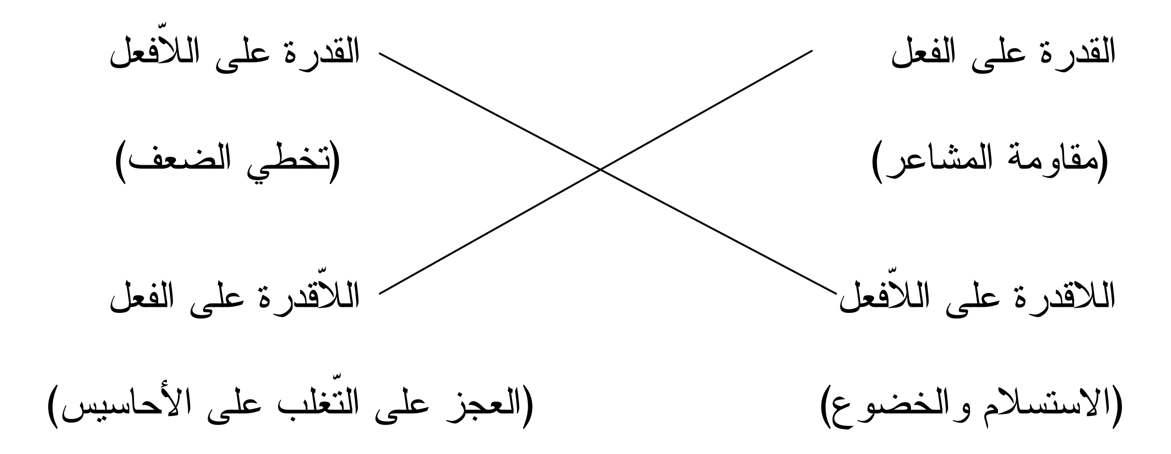
يكون الموضوع في المقطع الأوّل محصلة لطورين متمايزين، بالنّسبة للطّور الأوّل جهات الإضمار، التّي أسّست الذّات1 (الشّاعر) فاعلا منفّذا في برنامج التّغلبّ على الهوى، وعدم الاستسلام للمشاعر، وهذا الفعل محكوم بجهتين: إرادة الفعل ووجوب الفعل، فهو من جانب يعترف بأنّه يريد الحبيب ويشتاق إليه: **(بلى، أنا مشتاق)**، ومن جانب آخر هو يخضع لقوّة ملزِمة تتمثّل في الواجب الذّي يفرضه المجتمع، بنبذِه لكلّ من يتّسم بالضّعف **(ولكنّ مثلي لا يذاع له سّر)**، فيجب عليه أن يتحلّى بالصّبر.

بالانتقال إلى الجهات المحيّنة: القدرة على الفعل، ومعرفة الفعل، يقدّم لنا الذّات1 على أنّها ممتلِكة للقدرة على الفعل، **(مثلي، لا يذاع له سرّ)**، فهو يملك القدرة على التّحمل وإخفاء مشاعره، أما على المستوى المعرفي، فإنه يملك معرفة

بأنّ الإستسلام ليس من شيم الرّجل المحارب والفارس، غير أنّ قدرته على التّحمل تتعطّل ويتحوّل هذا الوضع الأولّي، وتتحوّل ذات1 إلى ذات2 ضعيفة، لا تملك القدرة (**أذللت دمعا، تكاد تضيء النّار بين جوانحي...**) وتتحوّل القدرة إلى اللاّ قدرة.

يتأسّس الصّراع إذن على رغبتين متنافرتين ومنصهرتين في بنية جدالية تحكمها مقابلة تغذّي هذا الصّراع: (الاستسلام والخضوع/ المقاومة والصّبر)، وتبرز تجليات المقاومة والصبر على مستوى النّظير الأخلاقي الاجتماعي الذي يتعارض مع مستوى النّظير العاطفي الفردي، الذي يميل إلى الخضوع للعواطف والإستسلام لها.

يمكن أن نلخّص الوضع في مربّع "القدرة" الآتي:



(الاستسلام والخضوع) (العجز على التّغلب على الأحاسيس)

نتحصّل على وضعين متمايزين: يتّسم الأوّل بصبر الذّات1 ومقاومتها للضّعف (القدرة على الفعل)، ثمّ تدخُل الأحاسيس واللّيل كعامل مُضعِف، إضافة إلى الشّوق والصّبابة والفكر، التي تعمل على تعطيل هذه القدرة،أمّا الوضع الثاني فيتّسم بـــ "القدرة على اللاّفعل" وذلك باعتبار الفعل يساوي الاستسلام، حيث يتخطىّ الشّاعر في كل مرّة حالة الضّعف (لكنّ، لا يذاع، الكِبر).

تتوصّل الذّات الفاعلة (الشّاعر) في المقطع الثّاني، إلى تحقيق معرفة تتمثّل في التّأكد من لا جدوى الإنتظار، وقد تشكّلت هذه المعرفة، من تراكم الأفعال (**ضيّعت... تروغ إلى الواشين فيّ ...، وحاربت، تسائِلني...، وتهلك بين الهزل**

والجدّ...، فأيقنت... وقلّبت أمري...، وعدت إلى حكم الزّمان وحكمها...، تجفل حينا...)، بالنّظر إلى تراكم التّجارب العديدة التّي اكتسبتها الذّات الفاعلة على امتداد المحور الزّمني، وإضافة إلى المعرفة تملك الذّات الفاعلة قدرة على تخطّي الوضع الأوّل، الذّي تميّزت فيه بالضّعف، وتعتبر معرفة الفعل والقدرة على الفعل (جهات التّحيين)، امتدادا طبيعيا في هذه الحالة لجهات الإضمار (إرادة الفعل ووجوب الفعل)، ففي الحالة الأولى التّي مثّلها المقطع الأول من القصيدة، التّي تأسّس فيها الفاعل (ذات$_1$)، انطلاقا من اللّحظة التّي أدرك فيها أنّه/يريد/اللّقاء مع الحبيب وإطفاء نار الشّوق التّي تحرق فؤاده، و/يجب/ عليه أن يصبر فلا مجال له ولا خيار لديه سوى الصّبر. تكون جهة التّحقيق والمتمثّلة في الفعل غير مكتملة، حيث لا يتحقّق إشباع الجانب العاطفي (عدم اللقاء وخداع الحبيب)، وبالمقابل هناك إشباع للجانب النّفسي بتحقيق نوع من الإرتياح.

يتحوّل موضوع السّعي في المقطع الأخير، حيث كان يتمركز حول الحبيب (الشّوق إليه، عتابه: لومه وعذره...) في المقطعين الأوّلين، وذلك بإدراك حقيقته وتركه للزّمان (ترك الأمر معلقا لتتكفّل به الأيّام)، إلى السّعي وراء تحقيق النّصر والسّمو، وذلك بمحاربة العدّووالحفاظ على حرية البلد، وتقدَّم الذّات الفاعلة في هذه الحالة على أنّها مؤهّلة لتحقيق الفعل (مواجهة ومحاربة العدو)، وممتلِكة للكفاءة اللاّزمة لأداء هذا الفعل، وعلى مستوى جهات الإضمار، فإن الفاعل يدرك أنّه /يجب/ عليه أن يقاوم كلّ عدوّ، ولا مجال أمامه للعودة إلى الوراء :

ولكنّني أمضي إلى ما لا يعيبني، وحسبك من أمرين خيرهما الأسر

يقولون بِعت السّلامة بالــرّدى، فقلت: أما والله، ما نالنـــي خـــسر

وقـــائم سيف فيهم انــدقّ نصله وأعــقاب رمح فيهم حطّم الصّدر[1]

1- ديوان أبو فراس الحمداني، ص25.

فهو يعتبر الدّفاع عن الوطن واجبا مقدّسا، ووراء هذا الوجوب توجد عاطفة قويّة، يمثّلها إيمانه الشدّيد واعتقاده بأنّ قضيته تتخطّى الموت والحياة (الإيمان والاعتقاد يحتلّ موقع المرسِل الذي يدفعه إلى الأمام).

كما أنّه /يريد/ تحقيق النّصر له ولقومه، ويعتبر شعوره بضرورة إثبات الوجود، ومحاربة كلّ من يحاول سلبه حقّه في الحياة، وحقّه في التمتّع بكامل حريته مبعث الرّغبة لديه في التّفوق والتميّز، ومثل هذا الشّعور عادي بالنسبة لفارس محارب شجاع، وشاعر يحمل راية قومه على أكثر من صعيد.

قُدّمت ذات الفاعل (الشّاعر) في هذا المقطع، على أنّها تتمتّع بكفاءة عالية في التّحمّل والمواجهة، ويكمن سرّ هذه الكفاءة في إيمانها بقضيتّها، إضافة إلى امتلاكها للقوّة الجسدية التي يحكمها جانب الفارس المحارب، المهيّء للحرب (**إنّي لجرّار لكلّ كتيبة، وإنّي لنزّال بكل مخوفة، ولا أصبح...الخ**)، وإرادته العالية في تحقيق النّصر، فهويريد أن يبقى اسمه عاليا، حتى ولوكان ذلك على حساب حياته، كما أنّه يعتبر المضيّ إلى الأمام ومواجهة العدوّ، واجبا على كلّ فرد من أفراد قومه، فلا يمكن الفرار والتّراجع، ويتحقّق الفعل في نهاية المقطع بعد إسقاط عناصر كفاءة الفاعل (ذات الفاعل) على الأداء الأساسي، حيث يدخل هذا الفاعل في وصل مع القيم المنشودة، وذلك بعد تحقيق العزّة والتّعالي والرّفعة:

ونحن أناس، لا تــوسّط عــندنا، لنا الصّدر دون العالمين أو القبر

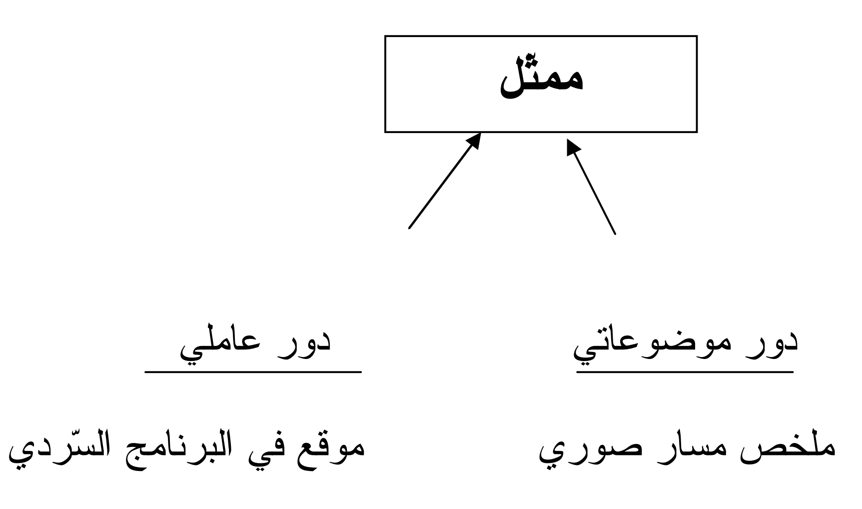
تهون علينا في المعالي نفوسنـــا، ومن خطب الحسناء لم يغلها المهر

أعزّ بني الدّنيا وأعلى ذوي العلا وأكرم من فوق التّراب ولا فخـــر [1]

[1]- ديوان أبو فراس الحمداني، ص26.

ج- الأدوار الموضوعاتية:

تتلخّص الأدوار الموضوعاتية انطلاقا من المسارات الصّورية التّي تمثّلها وتحيل عليها، مثلما هو الأمر في المسار التّصويري، الذي يحدّد تصرّف الطّفل الذي "يصطدم بالأشياء" و"يفقد توازنه"، والذي "يجرّ جسده المتثاقل"، هذه الصّور للمسار يمكن أن تلخّص في الدّور الموضوعاتي لـــ "الطّفل المعاق"، وعلى هذا الأساس يمكن تلخيص الأدوار الموضوعاتية، كما أنّه انطلاقا من المسارات الصورية التّي يساهم فيها الإنسان، فإنّه يجد نفسه تدريجيا حاملا لأدوار موضوعاتية، تساهم في وصفه وفي إكسابه نوعا من الكثافة والتّركيز، ووزنا دلالياّ خاصّا، ويجتمع كلّ من الدّور العاملي والدّور الموضوعاتي فيما يسمى بالممثّل، الذي هو نقطة التقاء كلّ من دور عاملي ودور موضوعاتي على الأقل[1]. ويمكن توضيح هذا التعريف كالأتي:



في المقطع الأوّل من القصيدة، نجد مجموعة من الصّور التي تسهم في ملء المسار الصّوري للذّات الفاعلة (الشاعر)، فهو"**عصيّ الدّمع**"، "**شيمتك الصّبر**"، "**إذا اللّيل أضواني**"، "**بسطت يد الهوى**"، "**أذللت دمعا**"، "**تكاد تضيء النّار بين جوانحي**"

1 - Voir: Groupe d'entrevernes, **Analyse sémiotique des textes**, Presses universitaires de Lyon, 4eme édition, Paris, 1984, P98-99.

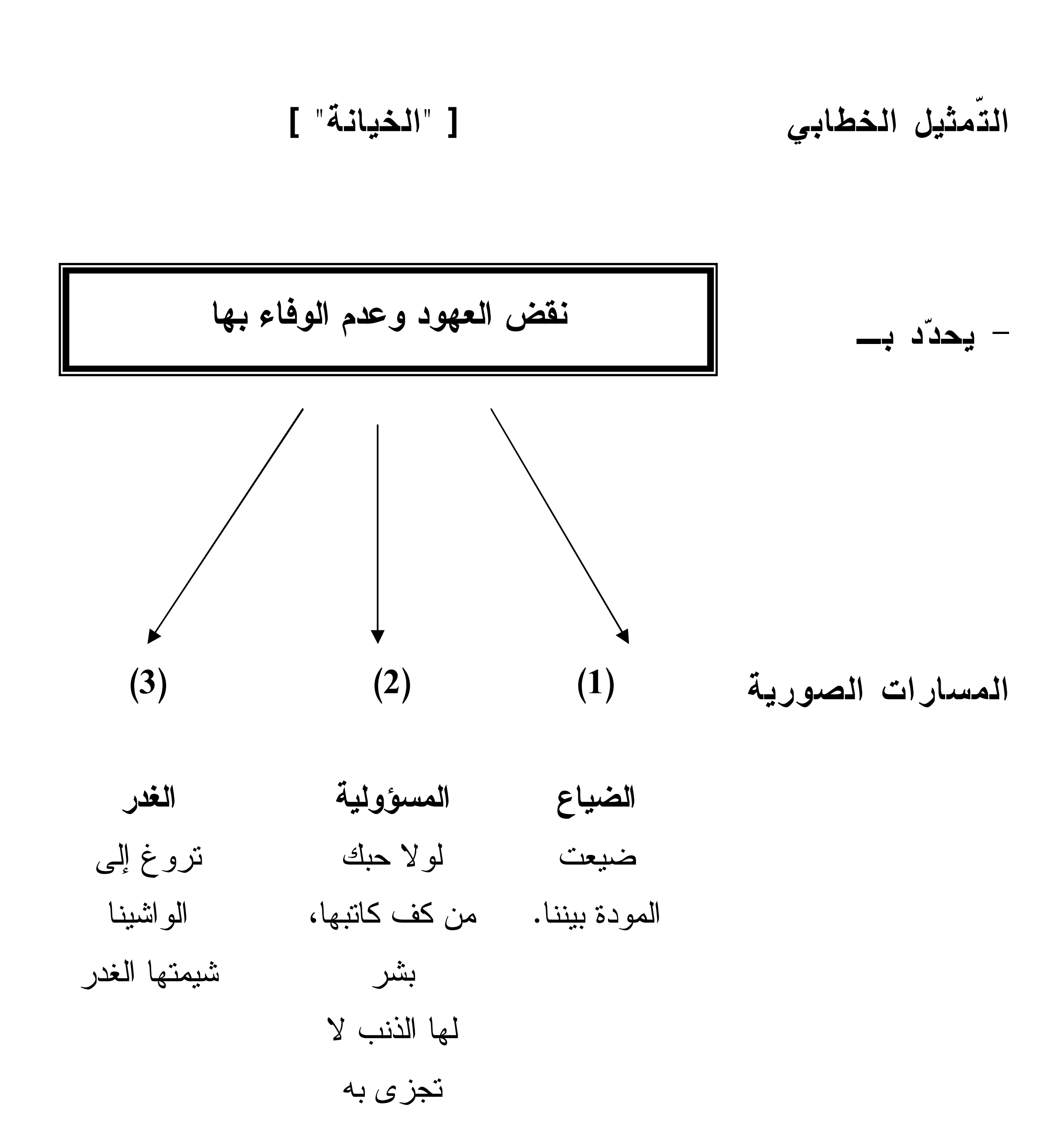
"**إذا متّ ظمآنا**"، وهذه الصّور تحدّد تصرّف الشّاعر إزاء ما يحسّ به، وهي تلّخص في دورين موضوعاتيين:

- **الدّور الأوّل:** الذي يمثّله الرّجل الشّجاع و الصّبور، الذي لا يستسلم ولا ينقاد وراء أحاسيسه ويتحكم فيها.
- **الدّور الثّاني:** الذي يمثّله الرّجل الحسّاس الذي يتألّم ويتأثّر، فيبكي شوقا ويترك العنان لأحاسيسه، فيتمنّى الموت على عدم ملاقاة الحبيب، وهي صورة رجل ضعيف، كما تعكس هذه الصّور الموضوع المرغوب فيه، وهو الحبيب واللقاء معه، وفي هذا المقطع يلاحظ تتالي المسارات الصّورية، التي تملأ البرامج السّردية أي تتالي الصور[1].

في المقطع الشّعري الثّاني، تحيل مجموعة من الصّور التّي يستعين بها الشّاعر على العتاب، ويتّضح ذلك من خلال المسار الصّوري الذي يبدؤه بصورة يشبّه فيها الأيّام بالصّحائف التي يكتب عليها النّاس، فالإنسان يكتب ما يشاء، وهذه الصّورة تدلّ على الغدر، " **تروغ إلى الواشين فيّ** "، ويستعمل صورا يصف فيها تصرّفاتها وصفاتها:" **شيمتها الغدر، تَأرَن أحيانا كما أرن المهر، وتهلك بني الهزل والجدّ، أنادي دون ميثاء ظبيـــة جلّلها الذّعر، تجفل... ثمّ ترنو...الخ** "، وبمقابل هذا المسار الصّوري الذي يجمع صور المرأة الخائنة، يرسم الشّاعر مسارا آخر يعذر فيه نفسه على وقوعه في حبّ هذه المرأة، ويصف فيه نفسه بالوفاء مقابل خيانة حبيبته، وتمثّله مجموعة من الصّور:" **بهجتها عذر، بدوت وأهلي حاضرون...، حاربت قومي...، لقد أزرى بك الدّهر بعدنا، ما كان للأحزان...مسلك إلى القلب، يدي مما علقت به صفر، عدت إلى حكم الزّمان...الخ.**

1 - Voir: Groupe d'Entreverrez, **Analyse sémiotique des textes**, Op.cit, P94-95.

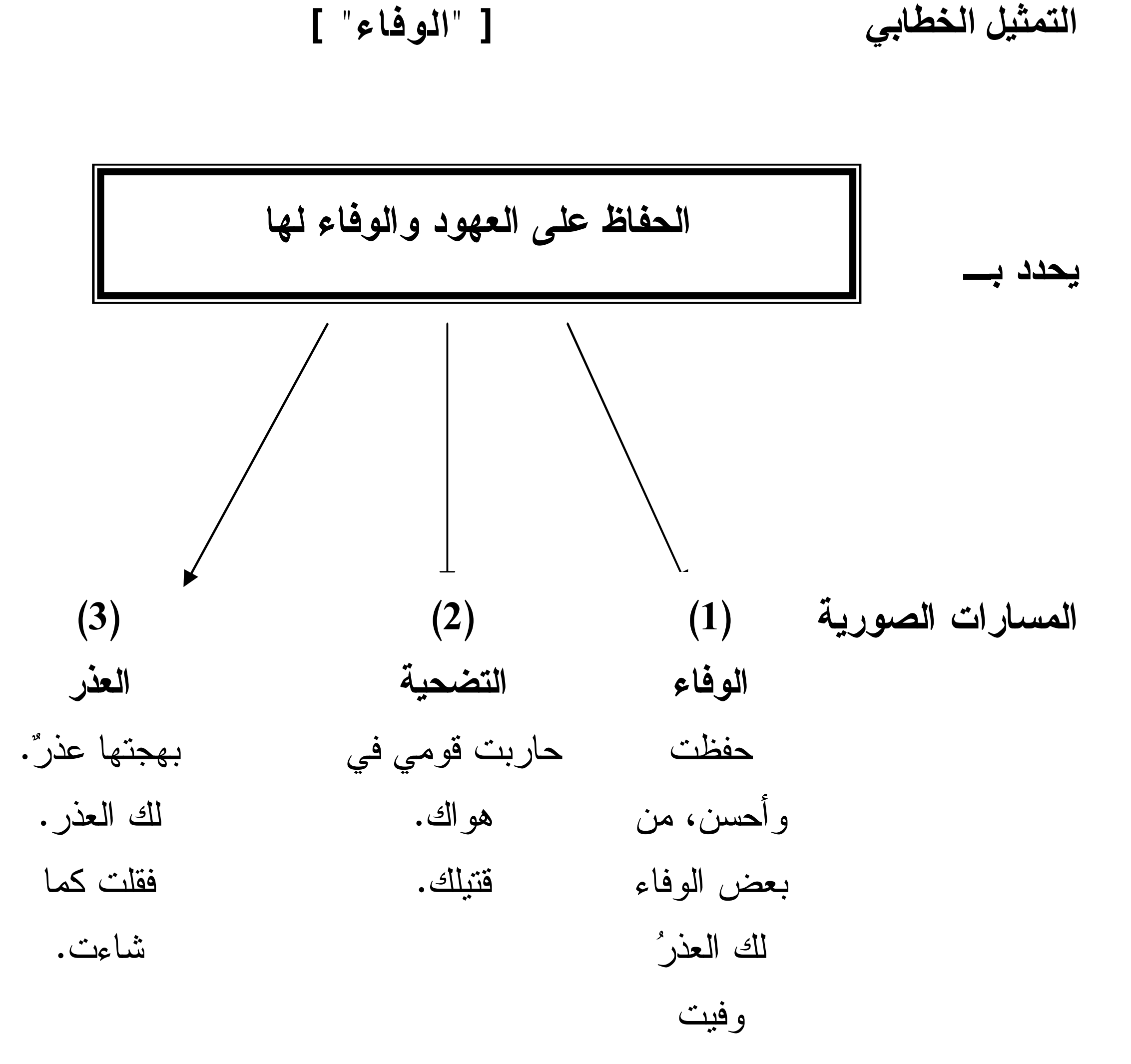
وبما أنّ التّمثيل الخطابي يظهر كمجموعة من الدّلالات الافتراضية، التّي يمكن تحقيقها من خلال الخطاب أوالنّص عن طريق المسارات الصّورية[1]، فإنّه يمكن أن نمثّلها كالآتي:



1 - Voir: Groupe d'Entreverrez, **Analyse sémiotique des textes**, P 95

تلخص المسارات الصورية (1)، (2)، (3) في الدّور الموضوعاتي الذي يمثل المرأة الخائنة والمتسبّبة في مأساة من أحبّها وتعلّق بها.

كما يلخص التمثيل الخطابي للوفاء كالآتي:



تتلخّص المسارات الصورية (1)، (2)، (3) في الدّور الموضوعاتي الذي يمثل الرّجل الوفي، الذي يجد الأعذار لحبيبته على غدرها.

في المقطع الثالث، تسهم مجموعة من الصّور في ملء المسار الصّوري للذات الفاعلة (الشّاعر)، والصّورة الأولى: "**إذا زلّت الأقدام**"، وهي تمثل المعركة ومِثلها في هذا المقطع كثير: " **جرّار لكل كتيبة...، لنزّال بكلّ مخوفة، أظمأ حتى ترتوي... وأسغب حتى يشبع...، طلعت عليها بالرّدى أنا والفجر، وحي رددت الخيل... وردتني البراقع والخمر، ساحبة الأذيال نحوي، ورحت ولم يكشف لأبياتها ستر، يغنيني بأثوابه الغنى أسرت...، بر يقيه ولا بحر، وهل يتجافى عني الموت ساعة...،...أن خلو ثيابي من دمائهم حمر، سيف فيهم اندقّ نصله، رمح فيهم حطّم الصّدر، في اللّيلة الظلماء يفتقد البدر، الطّعن الذي يعرفونه، يغلو التبر لو نفق الصفر، لنا الصّدر دون العالمين أو القبر خطب الحسناء لم يغلها المهر**".

يمثّل المسار الصّوري الذي يمتلئ تدريجيا عن طريق تتالي الصّور، الدّور الموضوعاتي لـــ "الفارس الشّجاع والقويّ" الذي يعرفه الجميع، خاصّة في ساحات القتال، ويمتلئ هذا الدّور ويزداد تركيزه صورة بعد صورة، ففي البداية هو معروف عند البدو والحضر، وهذه المعرفة تكون في مجال الحرب "**إذا زلّت الأقدام**"، فهو قائد الجيش "**جرّار لكل كتيبة**"، وهو يحتمل العطش والجوع (قدرة التّحمل)، كما أنه يطلع مع الفجر "**أنا والفجر**"، وبمقابل قوّته ومواجهته للعدو، فهو يلقى المرأة "**ساحبة الأذيال**"، ويخصّها بمعاملة خاصّة تليق بحسنها ورقّتها، فيحسن معاملتها، وهذا من شيم الرّجل الشهم،ويتّضح هذا في قوله:

وساحبة الأذيال نحوي، لقيتُها فلم يلقها جافي اللقاء ولا وعــرُ
وهبت لها ما حازه الجيشُ كله ورحتُ ولم يُكشف لأبياتها سترُ[1]

كما أنّه لا يبالي بالغنى والمال ما لم يجتمع بالكرم والعرض، كما في قوله:

ولا راح يُطغيني بأثوابه الغنى؛ ولا بات يثنيني عن الكرم الفقــرُ
وما حاجتي بالمال أبغي وُفُورَهُ، إذا لم أفر عرضي فلا وفَرَ الوَفرُ[2]

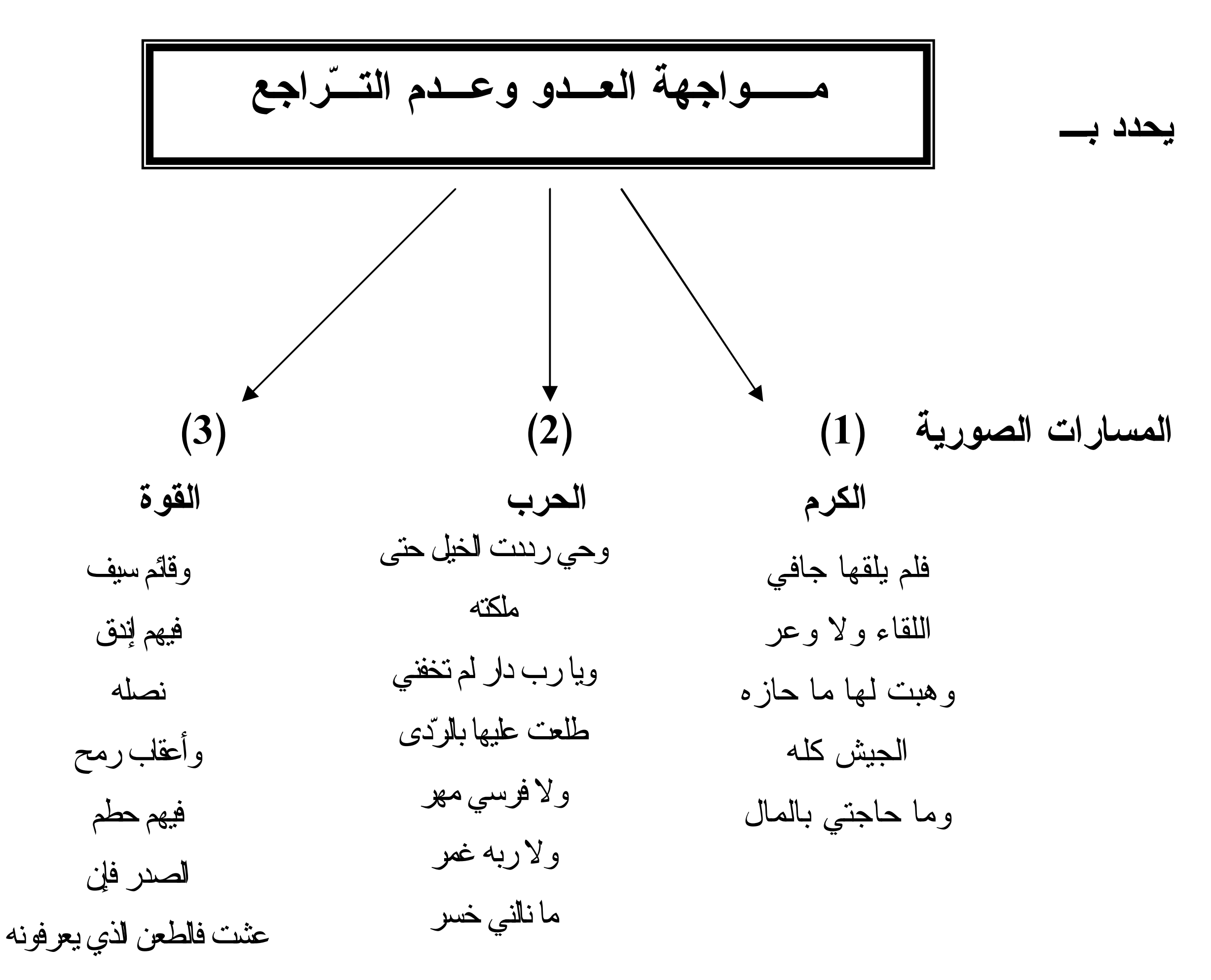
1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص25.

2- نفس المرجع، الصفحة نفسها.

كما يصف المعركة التي أسر فيها مع أصحابه، ويردّ أسره إلى القضاء الذي لا مفّر منه، فهو اختار الأسر على الفرار فلا يُخيفه الموت، بل يختاره ويفضّله على الاستسلام لأنّه يؤمن بأن ذكره سيبقى.

ويشبّه نفسه في الصّورة الموالية، بالبدر الذي يطلّ في اللّيلة المظلمة "**في الليلة الظلماء يفتقد البدر**"، ثم بالذّهب الذي لا يغلو النّحاس إلاّ بفقدانه، وينهي مساره بصورة "**من خطب الحسناء لم يغلها المهر**"، ويقصد بها أنّ لا شيء يهون في سبيل طلب المعالي والصّدارة، نلاحظ في هذا المقطع تكثيف دلالي أدّى إليه تتالي الصّور، التي تصبّ كلها في نفس المسار الصّوري الذي يملأ الدور الموضوعاتي لـــ "الشجاع الكريم" المعتزّ والمتفاخر بنفسه وبانتمائه لقومه، والمحافظ على الشّرف وعلى القيم، ويلخّص التّمثيل الخطابي للشّجاعة كالآتي:

التمثيل الخطابي   [الشجاعـــــة]



تلخّص المسارات الصّورية (1)، (2)، (3) في الدّور الموضوعاتي الذي يمثل الفارس الشّجاع والقائد الأمير الذي اجتمعت فيه قيم المجتمع.

وفي الأخير ومن خلال دراسة المعجم الشّعري للقصيدة نستنتج ما يلي:

* إنّ المعجم الشّعري يُعتبر مكوّنا مهمّا للخطاب الشّعري، وذلك باعتباره عنصرا من عناصر البنية اللّغوية، إذ يحوي الانفعال الشّعوري[1]، فقد صنّفنا من خلاله المــدّونة العاطفية التي اعتمد عليها الشّاعر و تتضح لنا طبيعة الشّعر الذي يحوي على روح وذاكرة وإرادة، تنتجها قدرة الشّاعر على تحريك الصّورة الجامدة وبعث الحياة فيها، وقد اعتمد الشّاعر في قصيدته على حــواسه ويقظة شعوره ومقولة المازني تعكس هذا الجانب: « أوليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره... وهل الشعر إلاّ صورة للحياة؟»[2].

* ينحصر مضمون قصيدة أبو فراس الحمداني في الشّوق واللّوعة للمحبوب اللذين أظهرهما بتستّر في بداية القصيدة، فمثله" **لا يذاع له سرّ**"، كما عبّر عن حرقة الهوى التي تصعد من صدره، ثم العتاب الذي وجّهه للحبيبة، وفي الأخير فخره بنفسه، ووصفها بأوصاف عدّة، منها الرّفعة والعزّة والكبرياء والعظمة، ثم فخره بقومه وعشيرته الذي تجسّد من خلال معاني القوّة والرّفعة، وقد تحدّث عن كل غرض من هذه الأغراض حديثا مستفيضا، كما انّه أحس عذابه في السّجن إحساسا شعريّا ترجمه في قصيدته، فأفاض من حياته عليها وأعارها من أحاسيسه وخوالجه حتى أصبحت حيّة مثله[3].

1- ينظر: أحمد مداس، **لسانيات النص**، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007، ص25.

2-ينظر: محمد مصايف، **جماعة الديوان في النقد**، مطبعة البعث، قسنطينة، 1974، ص224.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص225.

*اعتمدنا على السّيميائية السّردية كقاعدة، حاولنا من خلالها الكشف عن التّركيبة الحَدثيّة التي تمثّلها كل من البنى العاملية والبنى الصّيغية، إضافة إلى الأدوار الموضوعاتية، كما اعتمدنا على سيمياء العواطف للوصول إلى التّركيبة الشّعورية، والإحاطة بأهمّ التّجليات الخطابية للعواطف، وضبط المدوّنة العاطفية التي سنعتمد عليها لدراسة كيفية اشتغال العواطف في القصيدة وهذا ما نراه في الفصل الثّاني.

الفصل الثاني:

اشتغال العواطف في القصيدة

تمهيد:

يمتدّ الارتباط بين الشّعر والعاطفة إلى الحضارات المختلفة، مع وجود بعض الاختلافات في العلاقة التي تربط بينهما على الرّغم من كونها علاقة جوهرية وتكمن التّقنيات الشّعرية المستخدمة للتعبير عن العاطفة في إدراك: لماذا يقول الشّعراء ما يقولون؟[1].

هذا السّؤال يعكس حاجة الشّاعر إلى التّعبير، التي تترجَم إلى أبيات شعرية حيث تأتي قصيدة "أراك عصي الدّمع" كرد فعل على مختلف الأحاسيس والانفعالات التي تعرّض لها، كما أنّها تترجم التّجربة المريرة التي عاشها فتصبّب بها عرقا وشعرا، وقد حاول أن يقدّم مأساته في عرض شعري مؤثّر، ينعكس من خلاله الجانب الإنساني الذي يستطيع فيه الإنسان أن يئنّ ويحنّ ويبثّ فيه أحزانـــه[2]، وهو بذلك يترجم حالته النّفسية التي تراوحت بين الإحساس بالقوّة، مثّله كل من: الصّبر والكبرياء والفخر والاعتزاز بالشّجاعة والانتماء، والإحساس بالضّعف مثّله كل من: الشّوق والحبّ والعتاب. ومن خلال عملية إسقاط العاطفة في القصيدة، تتّخذ العاطفة بعدها الثّقافي ومعناها، وتتجرّد من كونها مجرّد إحساس، وتكون خاضعة لمخطّطات التّوتر، إضافة إلى المخطط النظامي العاطفي الذي تكون مراحله كالآتي:

1-انتظام القيم من خلال المخطط النظامي العاطفي للمقطع الشعري الأوّل:

أ- مرحلة اليقظة العاطفية: ويكون فيها العامل مهيأ لتلقّي تأثير الحضور، كما تكون حساسيته مستيقظة[3] إذ يتجسد الواقع الشّعوري الذي يعيشه الشّاعر من خلال

1- ينظر : **قراءة الشعر القديم**، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الرابع، ك.د الجليش، العدد الثاني عشر 1995، ص36.

2- ينظر: عبده بدوي، **دراسات في النص الشعري-العصر العباسي-**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 2000، ص253-254.

3 - Voir **: Sémiotique du discours**, P122.

المعاناة النّاجمة عن البعد والحرمان[1]، والهوى هو الحضور الذي يؤثّر في الشّاعر في بداية القصيدة "**أما للهوى نهي عليك ولا أمر؟**"، وبهذا تبدأ هذه المرحلة انطلاقا من ملاحظة تغيير في حالة الشّاعر التأثّرية، التي كلما زاد الامتداد الزّمني الذي ينعكس من خلال الزّمن الحاضر ثم المستقبل، زادت درجة الشّوق إلى الحبيب، وفي هذا المقطع يبثّ الشّاعر آلامه التي سبّبتها له حبيبته التي سرق خيالها النّوم من عينيه، وجعله في أرق دائم واضطرب مستمر[2]، ونجده يحاول تجاوز هذا القلق والاضطراب من خلال سعيه الدّائم نحو الحبيبة بغية الوصال، فالحبّ حتمية نفسية في الحياة، تتجلّى من خلاله طبيعة الإنسان في علاقته بالآخر، ويظهر الشّاعر كشخصية عاشقة تبادر وترغب في الوصال، والجهود التي يبذلها أفضل دليل على ذلك، فهو يحاول إثبات وجود مشاعره من خلال حديثه عن وقع الحبّ في قلبه وعن رغباته النّفسية في هذا المقطع ، يتدخّل اللّيل ليزيد من إضعافه، فتطفو آلامه لتكشف عن ذروة التّأزم التي تنتهي بالبكاء والدّموع[3].

ويمكن توضيح هذه العلاقة من خلال الجدول الآتي:

الامتداد الزمني	شدة التأثر	نوع العلاقة بينهما
- الزمن الحاضر	إقرار بالتأثر:	
	بلى أنا مشتاق (الشوق)	علاقة تصاعدية
	وعندي لوعة (اللوعة)	
- المستقبل القريب	أذللت دمعا (البكاء من شدة الشوق)	تزيد الشدة العاطفية من خلال
	تكاد تُضيء النار بين جوانحي	زيادة الشوق بزيادة الزمن.
- المستقبل	إذا متّ ظمآنا (الموت دون اللقاء)	

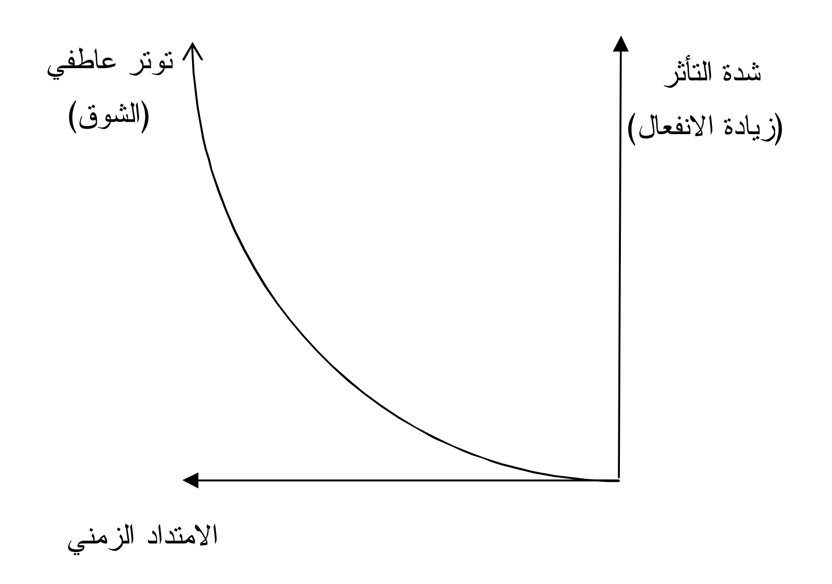
1-ينظر: رفيق خليل عطوي، **صورة المرأة في شعر الغزل الأموي**، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان 1986، ص109.

2- ينظر: محمد رضا مروة، **أبو فراس الحمداني**، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1990، ص65.

3- ينظر: موسى ربابعة، **تشكيل الخطاب الشعري**، دار جرير للنشر والتوزيع، ط2، عمان،2006، ص29.

تتيح لنا ملاحظة الجدول السّابق العلاقة التي تربط بين الامتداد الزّمني المتزايد، وشدّة التّأثر التي تنعكس من خلال الشّوق المتزايد بطريقة سريعة وتوضّحه درجات الشّوق التي تبدأ بالشّوق في قوله: "**أنا مشتاق**" ثم اللّوعة في قوله: "**وبي لوعة**" والاحتراق في قوله: "**تكاد تضئ النار بين جوانحي**" ، وفي هذه الحالة يُعتبر التّأثير شرطا ضروريا لتوليد الانفعال في نفس الشّاعر، والدّوافع النّفسية التي تثيره شرط من الشّروط التي تبعث الشّعر، والشّوق إلى الأحبّة والرّجاء في اللّقاء من بين هذه الدّوافع(1).

وتتميّز هذه المرحلة بالإيقاع السّريع والمتزايد الذي ينعكس من خلال تتالي الانفعالات والأفعال التي تترجمها، ويمكن تتبّع شدّة التّوتر الذي تسبّبه عاطفة الشّوق من خلال المخطّط التّوتري الآتي:



- مخطط تصاعدي-

ب-الاستعــداد:

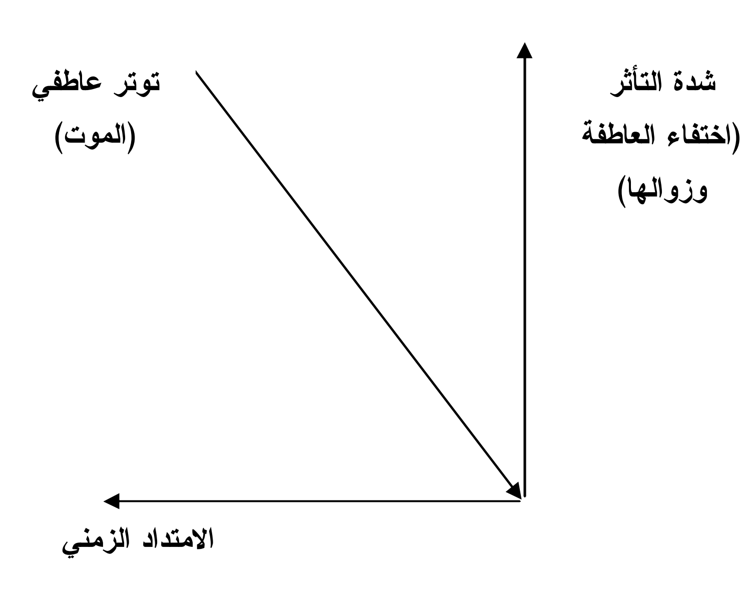
بالانتقال إلى المرحلة التّالية المتمثّلة في الاستعداد (Disposition)، يتحدّد نوع العاطفة، كما تتشكل الصّورة العاطفية، فيحاول الشاعر تدارك ضعفه ويتضح ذلك

1- ينظر: فتحي أحمد عامر، **من قضايا التراث العربي**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص8.

من خلال "**بلى أنا مشتاق........ولكن مثلي لا يذاع له سر**" ويأتي التّضاد الموجود بين معاني كل منهما ليساهم في إبراز مدى عذابه(1)، وهذا التّراجع بعد الاعتراف ومحاولة التّحكم في العاطفة وقهر النّفس أمور تتطلّب إرادة صارمة وعزيمة قويّة(2) ويتأزّم الموقف إذ يفترض الشّاعر أن الفراق أبدي فيتمنى الموت(3) الذي يتساوى في هذه الحالة مع عدم اللّقاء، إذ تجمع بينهما النّهاية فالموت نهاية للحياة وعدم اللّقاء نهاية لحبّه وآماله، وتتّضح هذه المرحلة من خلال البيت الخامس:

معللتي بالوصل، والموت دونه   إذا متّ ظمآنا فلا نزل القطر **!**(4)

ويملك الشّاعر قدرة على تخيل مشهد الموت دون تحقيق اللّقاء مع الحبيب وهو مشهد يسبّب له حالة يأس يوضّحها قوله: "**فلا نزل القطر!**"، ونستعين بالمخطّط التّوتري الآتي لإظهار العلاقة التي تؤول إليها التّأثرات مع الموت:



- مخطط الخمود-

1- ينظر: أحمد جاسم الحسين، **الشعرية-قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي**-،الأوائل، ط1، سورية، دمشق 2000، ص36.

2- ينظر: عمر الدسوقي، الفتوة عند العرب، ص92.

3- ينظر: بهجت عبد الغفورالحديثي، نصوص من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2002، ص297.

4- **ديوان أبو فراس الحمداني** ، ص23.

ج-المحور العاطفي:

يتّضح معنى كلّ من المرحلتين السّابقتين من خلال المحور العاطفي، وفيه يتمّ التّحول العاطفي، حيث يملك الشّاعر دورا عاطفيا يتمثّل في دور "المشتاق والولهان" ويزوّده إحساسه بالقدرة على تخيّل مشهد الموت دون تحقيق اللّقاء مع الحبيب وتأتي عاطفة الحب بمثابة المحرّك الذي يزوّد الشّاعر بالانفعالات والأحاسيس فالحبّ هو لحن الوجود ومنه يستقي الشّاعر مختلف الصّفات التي تملأ هذا الدور[1].

د-التحسيس:

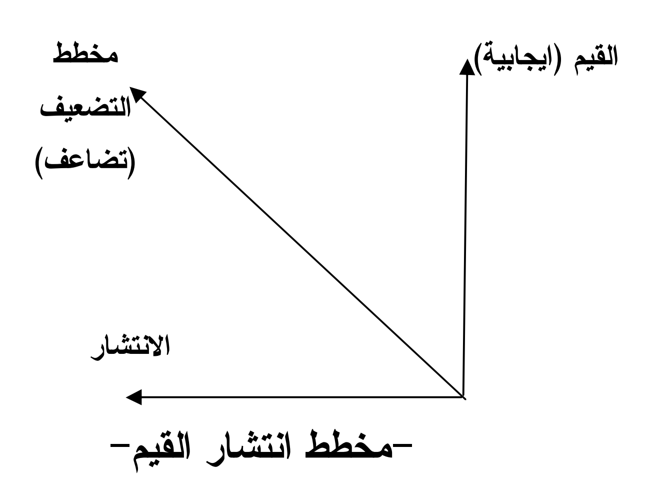
يتجاوز الشّاعر خوفه ويتغلّب على حالة يأسه بعد إدراكه خيانة حبيبته (المقطع الشعري الثاني) كما ينفعل ويتجاوب مع التّوتر الذي يسبّبه له الهوى، فيبكي ويتألّم، ويكاد يحترق بنار الشّوق ويتّضح هذا في قوله: "**تكاد تضيء النّار بين جوانحي، أذللت دمعا**"، وهو بهذا يعبّر عن حالته العاطفية، ويُعرِّف بإحساسه لنفسه ولغيره، وعن طريق عملية التّحسيس (sensibilisation) تصبح عاطفته اجتماعية يمكن التّعرف عليها وهذا ما يسمح بمعرفة حالته الدّاخلية .

هـ- التهذيب (التقييم الأخلاقي):

ونصل إلى المرحلة الأخيرة التي تعكس التّقييم، وهي مرحلة التّهذيب (moralisation)، وهي التي تُترجم نهاية المسار، فبعد إسقاط العاطفة في الخطاب تصبح قابلة للملاحظة وللتّقييم والقياس، وهذا ما يُكسِبها معنى خلاقيا بالنّسبة لملاحظ من الخارج، يجسّده المجتمع وعاداته وتقاليده التي تُثمِّن الشّجاعة والقوّة والبأس وقدرة الرّجل على تحمّل ما يلاقيه من صعوبات، ونبذ كلّ ما من شأنه أن ينتقص من هذه الشّخصية العربية القويّة، وبما أنّ الشّاعر يدرك جيّدا هذه العقلية نجده يقاوم أحاسيسه ويحاول إخفاء ضعفه في قوله: "**ولكن مثلي لا يذاع له سرّ، من خلائقه**

1- ينظر: بهجت عبد الغفور الحديثي، **دراسات نقدية في الشعر العربي**، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية، مصر، 2004، ص100.

الكِبر شيمتك الصّبر"، حيث تعكس هذه المقاطع القيم التي يسير وفقها الشّاعر ويلتزم بها، فهو لا يخرج بهذا عن القيم المفروضة من قِبل المجتمع، وعليه نستنتج أنّ هناك تطابقا بينهما والتّقييم سيكون ايجابيا، ويمكن ترجمة هذه المرحلة بالمخطّط التّالي:



-مخطط انتشار القيم-

ويمكن تلخيص المخطط النظامي العاطفي في الجدول التالي:

المراحل	الوعي العاطفي	الاستعداد	المحور العاطفي	الإحساس	التهذيب
المقولات الدّلالية	أما للهوى نهى عليك ولا أمر بلى، أنا مشتاق تكاد تضيء أذللت دمعا عندي لوعة بسطت يد الهوى	معللتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمآنا فلا نزل القطرُ	حفظت وضيعت أحسن من بعض الوفاء لك العذر	تكاد تضئ أذللت دمعا التعبير عن الأحاسيس	شيمتك الصبر مثلي لايذاع له سرّ الصبابة والفكر من خلائقه الكبر
مخططات التوتر	-استجابةللمؤثّر-	-خمود-	تجاوز الضعف	الجانب الحسي الذي يتجاوب مع العاطفة وهو الجانب الملاحظ من المحور العاطفي	- تضاعف-

2-إنتظام القيم من خلال المخطط النظامي العاطفي للمقطع الشعري الثاني:

أ- اليقظة العاطفية:

تتدخّل الخيانة كعامل جديد في المقطع الشّعري الثّاني، وتسبّب تغييرا على مستوى الحالة الانفعالية للشّاعر، حيث تؤثّر فيه وتدفعه إلى إصدار ردود فعل تمثلت في عتاب حبيبته ولومها، وتأتي أبيات هذا المقطع وليدة حركات نفسه لتعبّر عن إحساسه بالتّجربة الواقعية التي عاشها فتعكس إحساسه بالألم من الجراح التي سبّبتها له خيانة ووشاية أحبّ النّاس إلى قلبه[1]، وتعكس هذه البداية المرحلة الأولى من المخطّط النّظامي العاطفي المتمثّلة في اليقظة العاطفية.

على هذا المستوى يكون الشّاعر مهيأ لاستقبال المؤثّرات التي مثّلتها مظاهر الخيانة، كما أنّه يتفاعل معها ويؤثّر هذا التّفاعل في الشّاعر فيلوم حبيبته ويعتب عليها، ومع مرور الزّمن يكشف وشايتها فتزيد شدّة لومه لها، وتشكّل الخيانة صدمة جديدة، فبعد أن كان مسكونا بالشّوق والأمل في اللّقاء، يفقد هذا الأمل إلى الأبد ويخلّف هذا الأمر لديه إحساسا بالإحباط[2].

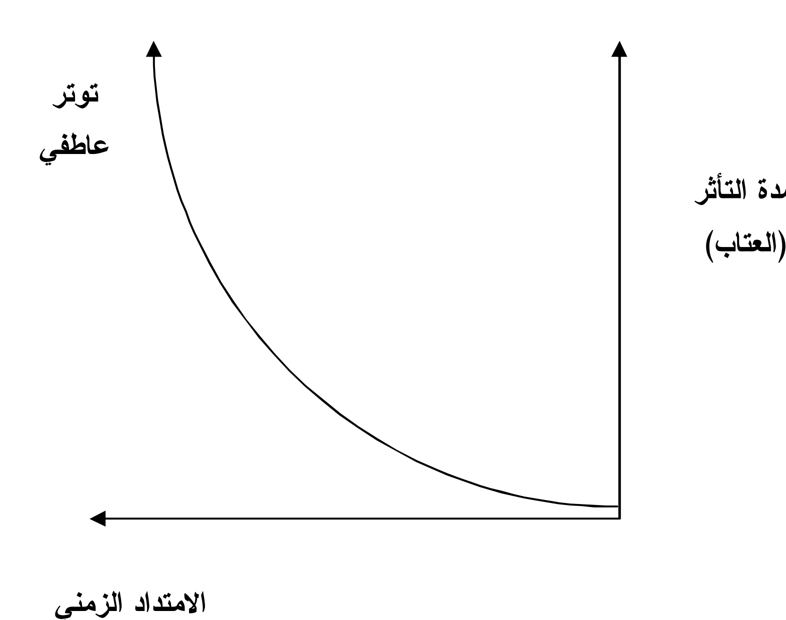
1- ينظر: إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمـــان، الأردن 1993 ص565.

2- ينظر: موسى ربابعة، **قراءة النص الشعري الجاهلي**، اربد، مؤسسة حمادة ودار الكندي للنشر والتوزيع الأردن، 1998،ص25.

ومن خلال الجدول الآتي نوضّح هذا التّغيير:

الامتداد الزمني	شدة التأثر (اللوم)	نوع العلاقة
الزمن الماضي (الذي يظهر من خلال الأفعال الماضية) الحاضر	حفظت وضيعت هواي لها ذنب تروغ إلى الواشين فيّ لولا حبّك.... شيمتها الغدر وهي عليمة (يلومها على إنكارها) لو شئت لم تتعنتي أنت لا الدّهر وما كان للأحزان لولاك مسلك إلى القلب. لها الذنب، لا تجزى به فأيقنت أنّ لا عزّ بعدي لعاشق	العلاقة تصاعدية: يتزايد لومه وعتابه كلما مرّ الزمن وكشف عن مظاهر الخيانة

ويمكن تتبع شدة التّوتر الذي تسبّبه عاطفة العتاب من خلال المخطّط التّوتري الآتي:



- مخطط تصاعدي-

ب-الاستعداد:

ويتحدّد نوع العاطفة، بعد الاستجابة لهذا العامل الجديد والتفاعل معه، وتسبِّب هذه الحالة الجديدة إحساسا بالحزن واليأس، فيتوجّع الشاعر ويشتكي ويعبر عن لحظات الحرمان التي يعيشها بسبب غدر حبيبته وانقطاع وصلها[1]، وهي الصّورة التّي يرسمها والتّي تسيطر عليه وتقابلها مرحلة الاستعداد.

وما كان للأحزان **لولاك** مسلك إلى القلب، لكن الهوى للبلى جسرُ

وقبلت أمري لا أرى لي راحة إذا البين أنساني ألـــحّ بي الهجر

وحاربت قومي في هواك، وإنّهم وإيّاي،**لولا** حبّك، الماء والخمرُ[2]

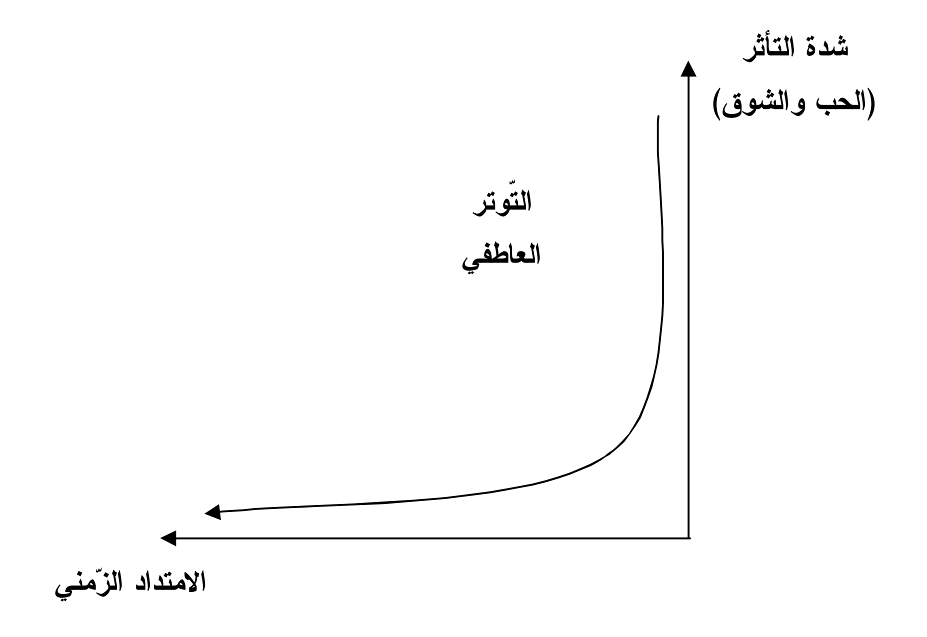
والصّورة العاطفية التي تعكسها "لولا" في البيتين، هي صورة إنسان نادم على ضياع راحته، بسبب حبّه لإنسانة خائنة، فيتصورّ أنّها لو لم تكن لما كان الحزن قد احتلّ قلبه، وتشير الأفعال في هذا المقطع الشّعري إلى خضوع الشّاعر لعلاقة لا تقوم على التكافؤ، فهو" وفى" وهي" غدرت" وهو"حفظ" وهي "ضيّعت"، هذا ما أدّى إلى انحراف العلاقة عن مسارها فحلّ الغياب محل الحضور" **وأنّ يدي ممّا علقت به صفر**"، كما أنّنا نجد في ضمائر الغياب الأنثوية المستترة في الأفعال الماضية تأكيد على مسؤولية الحبيبة عن الفراق، وعن اتّخاذ العلاقة مسارا سلبيا[3].

من خلال هذه المرحلة يمكن ملاحظة ارتخاء على مستوى التّوترات العاطفية حيث أدّى اكتشاف الخيانة إلى تحوّل الحبّ والشّوق إلى حزن وألم، ويمكن تمثيل هذا التحوّل من خلال المخططين التاليين:

1- ينظر: عبد العزيز نبوي، **المرأة في شعر الأعشى**، دار الصدر، مصر، 1987، ص37.

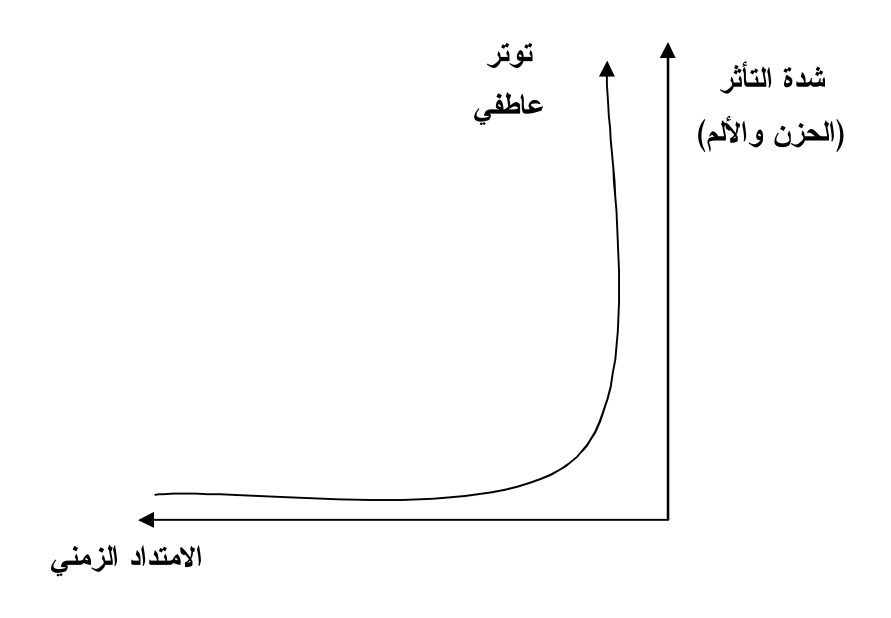
2- **ديوان أبو فراس الحمداني** ، ص23.

3-ينظر: فوزي عيسى، **تحليل النص الشعري**، دار المعرفة الجامعة، مصر، 2002، ص47.



-مخطط تنازلي-

فمع مرور الزّمن واكتشاف الوشاية يتلاشى حبّه واشتياقه لحبيبته، وبالمقابل يتزايد حزنه وألمه.



- مخطط تصاعدي-

ج-المحور العاطفي:

يملك الشّاعر دورا عاطفيا يتمثّل في دور "العاتب"، وهذا الدّور ينقسم إلى شِقّين "اللائم" و "العاذر"، ففي حين يذكّره لومه بالخيانة ومظاهرها، نجده يستعين بالعذر لتخطّي الألم والحزن، وهو ينفي عن طريقه مظاهر الخداع، لذا نجده يربطه منذ البداية بالوفاء الذي كان مقدّسا على عكس الغدر الذي يُعتبر من أقبح الأمور وأحقرها[1] :

حفظتُ، وضيّعتِ المودّةَ بيننا وأحسنُ، من بعض الوفاء لك **العذرُ**[2]

وهو بذلك يتجاوز الصّورة المؤلمة التي علقت في ذهنه (مرحلة المحور العاطفي) لذا نجده في هذا المقطع يقابل خيانتها بالعذر، ويمكن توضيح هذا من خلال الجدول التالي:

المقولات الدّلالية المحيلة على دور اللائم	المقولات الدّلالية المحيلة على دور العاذر
ضيّعت المودّة بيننا هواي لها ذنب (لأنها خائنة) تروغ إلى الواشين فيّ وما كان للأحزان، لولاك مسلك إلى القلب لها الذّنب لا تجزى به	وأحسن من بعض الوفاء لك العذر وبهجتها عذر إنّ لي، لأذنا بها، عن كلّ واشية وقرُ لكنّ الهوى للبلى جسرُ ولي العذرُ

1- ينظر: إميل ناصيف، **أروع ما قيل في الفخر والحماسة**، دار الجيل، ط1، بيروت، ص7.

2- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص23.

د-التحسيس:

تلي مرحلة التّحسيس التّي تعتمد على البنى الصّيغية لإظهار مختلف العواطف، فبعد تغيّر صورة الحبيبة واكتشاف الخيانة تغيّر موقف الشّاعر، وأنتج تفاعله مع العوامل الجديدة أحاسيس وانفعالات، تمثّلت في الحزن واليأس نتيجة فقدان الثّقة، ثم محاولة تجاوز هذه الحالة وتخطّيها عن طريق عذرها وعذر نفسه على حبّه لها،وهو يملك عندها وضعا عاطفيا جديدا، كما أصبح اللّوم صيغة وجود هذه الذّات المعذّبة، التّي تعاني من آثار هذا التّغيير، وتظهر مختلف مترادفاته لتعكس درجات الشّدة حول نفس المركّب الصّيغي "الخيانة".

نلاحظ إذن أنّ عملية التّحسيس تساهم في إظهار تحوّل الوضع العاطفي والتّعبير عنه، وذلك بالاعتماد على التّغيير الحاصل على مستوى البنى الصّيغية حيث تتحوّل الرّغبة في الفعل (Vouloir faire) التّي هي رغبة في تحقيق اللّقاء، إلى رغبة في اللاّفعل (Vouloir ne pas faire)، إذ تتنازل الذّات عمّا كانت تسعى إليه وتترك الأمر للأيّام:

فعدتُ إلى حكم الزّمان وحكمها لها الذنب لا تجزى به ولي العذر[1]

كما تعكس لنا هذه العملية مدى تأثّر الشّاعر بالوضع العاطفي الجديد، الذي لم يعد مجرّد أثر لاكتشاف الحقيقة، بل هو ناتج عن عملية خطابية تحوّل ذاته[2].

هـ-التهذيب:

ويظهر التّقييم في المرحلة الأخيرة من المسار من خلال الأحكام الأخلاقية التي تعكس نشاط الشّاعر الذي هو عامِل مقيِّم، ويتّضح ذلك من الحِكم التّي استند عليها:

1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص24.

2 - Voir: Jacques Fontanille : **Sémiotique des passions**, P156.

وما هذه الأيّام إلاّ صحائف لأحرفها، من كف كاتبها، بشر[1].

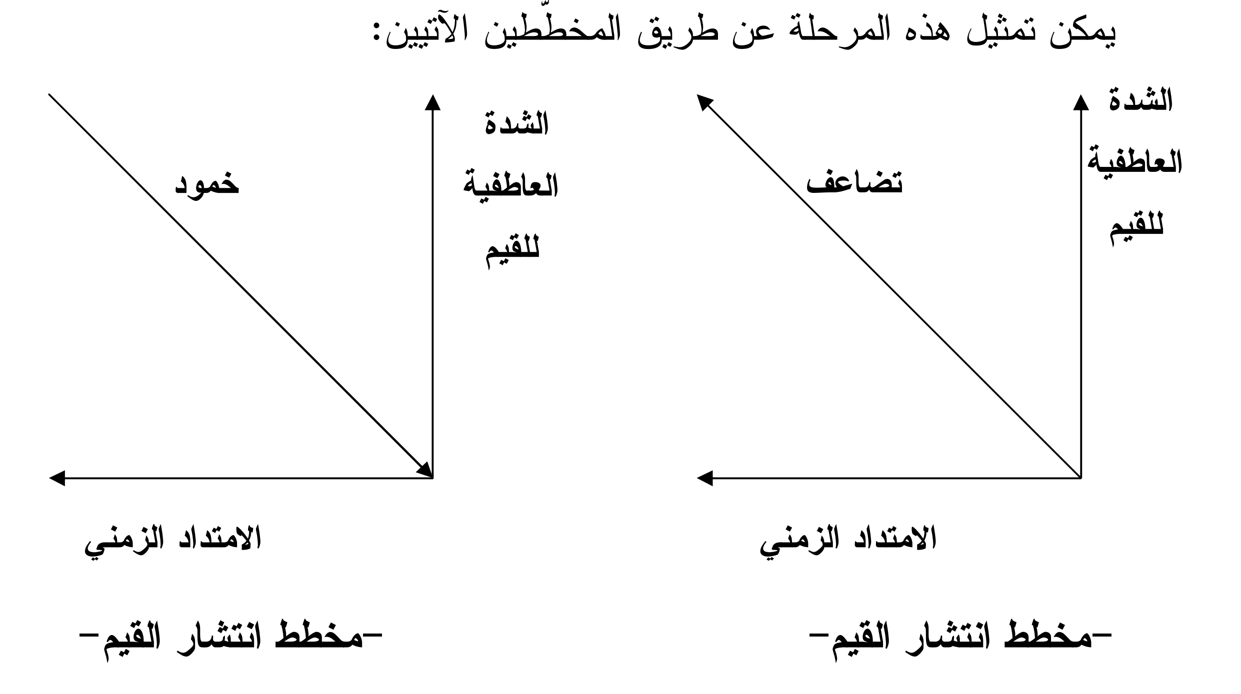
وهو يبيّن من خلال هذه الحكمة أنّ الإنسان مسؤول عن أفعاله، وهو ردّ على الخيانة التي ذكرها في البيت السابق « **ضيّعت المودة بيننا**»، حيث يؤكّد على أنّ حبيبته خانته بمحض إرادتها، وبالتّالي التّقييم الذي يلي سيكون سلبيّا بالنّسبة للحبيبة التّي خالفت بخيانتها القانون الذي يسيّر العلاقات الإنسانية، والذّي يعتبر الخيانة والوشاية صفتين مذمومتين.

يتخذ التّهذيب في هذه الحالة الوجهة الأخلاقية حيث يستند التّقييم على قوانين أخلاقية وقواعد اجتماعية، وهو بهذا يعيد تنظيم الفضاء العاطفي حول المعرفة التي يقابلها مع القيم الأخلاقية والاجتماعية والتي تنتظم بدورها حول «الوفاء»، وبالتّالي ستقيّم كلّ العواطف حسب «طريقة تعاملها» و«مراعاتها» لهذا العامل، وهذا ما يسمح بالتّحكم في جميع المظاهر، ولأنّ الحبيبة ومن خلال طريقة تعاملها مع الشّاعر الذي أحبّها فكان وفيّا لها قابلت وفاءه بالوشاية، إضافة إلى عدم مراعاتها لهذا للقانون الذّي يتّخذ «الوفاء» كقاعدة رئيسية، فإنّ التّقييم جاء سلبيّا، وبالمقابل كان الشّاعر في طريقة تعامله عكسها فكان وفيا لحبّها، وعاذرا لأخطائها كما كان مراعيا للأخلاقيات الاجتماعية، لذا تقييمه سيكون إيجابيّا[2].

1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص23.

2 - Voir : Jacques Fontanille, **Sémiotique des passions**, P162-163.

يمكن تمثيل هذه المرحلة عن طريق المخطّطين الآتيين:



-مخطط انتشار القيم-

(لدى الشاعر)

-مخطط انتشار القيم-

(لدى الحبيبة)

3-إنتنظام القيم من خلال المخطط النظامي العاطفي للمقطع الشعري الثالث:

أ-اليقظة العاطفية:

في المقطع الشّعري الثّالث، يفتخر الشّاعر بكونه ذاتا فاعلة لها حضورها فهي ذات تشعر بالامتلاء والقوّة والظّهور، ويتّضح ذلك من خلال الأفعال الموظّفة التي تجسّد الشّخصية النّموذجية والمثالية[1]، وبهذا يتدخّل عامل مؤثّر جديد يزعزع كيانه ويشدّه إلى ما هو أهمّ من الهوى ومن الخيانة، وكأنّه يعيده إلى أصل الأمور فيتذكّر مكانته بين قومه، وتدخل عدة ميزات في تكوين هذا العامل الذي هو شخصية الشّاعر، من بينها انتماؤه إلى قومه ونشأته "حيث تربى على أيدي علماء زمانه

1- ينظر: موسى ربابعة، **قراءة النص الشعري الجاهلي**، اربد، مؤسسة حمادة ودار الكندي للنشر والتوزيع الأردن، 1998، ص38.

وتعهّده فرسان وأساتذة فعلّموه الفروسية وأساليبها... فنشأ مغوارا مقداما"[1]، إضافة إلى كونه محاربا وفارسا، كما أنّ نسبه يجعله يتميّز بالرّفعة والشّرف كونه أميرا.

تبدأ هذه المرحلة فتعكس لنا تغييرا في لهجة الشاعر، حيث يخاطب حبيبته بأسلوب النّهي:

فلا تنكريني، يا ابنة العمّ، إنه ليعرفُ من أنكرته البدوُ والحَضرُ

ولا تنكريني، إنني غير منكرٍ إذا زلّت الأقدام، واستُنزل النصرُ[2]

إنّ هذه المرحلة التي تمثّل اليقظة العاطفية لدى الشّاعر، تتجلّى انطلاقا من ملاحظة التّغيير الحاصل على مستوى حالته الانفعالية، إذ تلاحظ زيادة في شدّة إحساسه بالكبرياء الذي يتحوّل إلى استعداد للتّضحية ولخدمة الوطن، ويلاحظ التّغيير على مستوى إيقاع القصيدة الذي يصبح أكثر علوّا، إضافة إلى لجوء الشّاعر إلى أسلوب التّكرار في بداية هذا المقطع الشّعري، وهذا يدلّ على الاحتدام النّفسي والرّغبة في التّعبير عن عظم الحدث وضراوة المعركة[3]:

وإنّي لجرّار لكلّ كتيبةٍ مُعوُدة أن لا يُخَلَّ بها النصرُ

وإني لنزّال بكل مخوفةٍ كثيرٌ إلى نُزّالها النظر الشّزْرُ[4]

تعكس لنا أبيات هذا المقطع استثمار الموضوع للذّات، التّي تُسخَّر لخدمته إذ إنّ الشّاعر يصبح مهيأ ليضحّي بحياته لأجل هذا الهدف.

ولا أُصبح الحيَّ الخَلوف بغارة، ولا الجيشَ ما لم تأته قبلي النُّذْرُ

1- ينظر: محمد رضا مروّة، **أبو فراس الحمداني- الشاعر الأمير-**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1990، ص33.

2- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص24.

3- ينظر: عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، **تحليل النصوص الأدبية-قراءات نقدية في السرد والشعر-**، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط1، 1998، ص132.

4- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص24.

وحيَّ رددتُ الخيلَ حتّى ملكتهُ هزيمًا وردتني البراقعُ والخمــرُ[1]

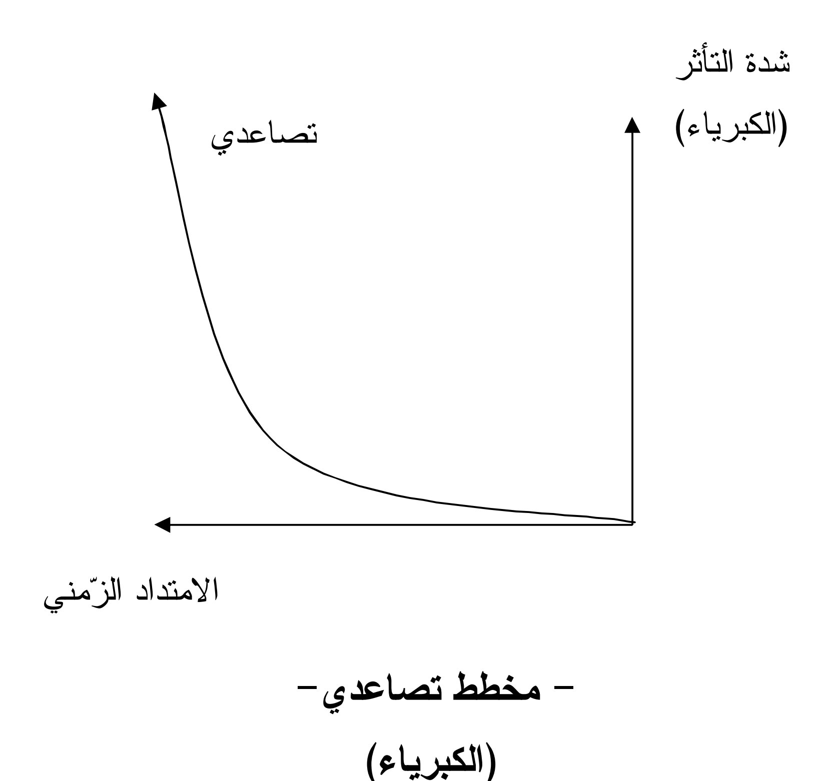
يتواصل استعداده وتهيؤه إلى آخر أبيات القصيدة، ويمكن تمثيل المقولات الدلالية المحيلة على الأحاسيس عن طريق الجدول الآتي:

الامتداد الزمني	المقولات الدلالية التي تعكس شدة التأثر	العلاقة بينهما
الزّمن الحاضر المستقبل القريب	إنــــي لجــرّارٌ لكــلِ كتيبـــــة... وإنـــــي لنــزّال بكــل مخوفـــة... فأظمأ حتى ترتوي البيض والقنا ... وأسغب حتى يشبع الذّئب والنّسر... ولا أصبح الحيّ الخلــوف بغارة... وقائم سيف فيهم انــدقّ نصلـــه ... سيذكرني قـــومي إذا جد جدُّهـــم... فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه... وإن مـــتُّ فالإنســـان لابد ميِّتٌ...	**علاقة تصاعدية** تزداد الشدة العاطفية مع مرور الزمن بزيادة كبرياء الشاعر.

انطلاقا من ملاحظة الجدول تظهر لنا العلاقة بين الزّمن وشدّة التأثّر الذي يمثله الكبرياء ويعكسه صدى المعركة، فيتردّد في نفسه طوال فترة سجنه[2] حيث يزداد مع مرور الزّمن، ويمكن تمثيل هذه العلاقة بالمخطّط التّوتري الآتي:

1- المرجع نفسه، ص24-25.

2-ينظر:عز الدين إسماعيل، **في الأدب العباسي-الرؤية والفن-**، دار النهضة العربية، بيروت، 1975 ص166.



- مخطط تصاعدي -

(الكبرياء)

بما أنّ هذا المخطّط يسمح لنا بملاحظة تغيير في الشّدة يتّضح من خلال زيادة شدة الكبرياء، إضافة إلى التّغيير الكمّي الذي يمثّله الامتداد الزّمني، إذ يعبّر الشّاعر عن عواطف ثائرة، فتتدفع المشاعر والأحداث إلى قمّة شعورية، فتبلغ القصيدة في هذا المقطع أعلى مراتب التّوتّر بعد هدوء عواطفه في المقطع الشّعري الثّاني باستسلامه للقدر[1]، ويمكن أن يتّخذ هذا التّوتّر شكل هرم يمثّل كالآتي:

1- ينظر: بسام قطوس، **وحدة القصيدة نقد العربي الحديث**، ط1، الأردن، 1999، ص180.

هذا ما يمثّل أوّل مرحلة للمخطط النظامي العاطفي التي هي اليقظة أو العاطفية (Eveil passionnel).

ب-الاستعداد:

يواصل الشّاعر في الفخر والاعتزاز بنفسه، وهو يصف خصاله وقوّته في خوض المعارك في قوله:

ويا ربّ دار، لم تخفني منيعةٍ طلعتُ عليها بالرّدى، أنا والفجرُ[1]

ويزوّده كبرياؤه بثقة لا متناهية في نفسه، إذ يفخر بسيفه ولسانه، فسيفه بتّار يعكس قوّته وصلابة قلبه الجرئ ونفسه لا تهاب الموت[2]، كما يذكر كرمه في قوله:

وساحبةِ الأذيالِ نحوي، لقيتُها فلم يلقها جافـي اللقاءِ ولا وعـرُ
وهبت لها ما حازه الجيشُ كله ورحتُ ولم يُكشف لأَبياتها ستـرُ
ولا راح يُطغيني بأثوابه الغنى، ولا بات يثنيني عن الكرم الفقـرُ

1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص25.

2- ينظر: إميل ناصيف، **أروع ما قيل في الفخر والحماسة**، دار الجيل، ط1، بيروت، ص38.

وما حاجتي بالمال أبغي وفُورَهُ؛ إذا لم أفِر عرضي فلا وَفَرِ الوفرُ[1]

تتّضح عاطفة الشّاعر من خلال هذه الأبيات، وتتحدّد بالكبرياء الذي يظهر في قوله:

أُسرت وما صحبي بعزّل لدى الوغى ولا فرسي مُهرٌ، ولا ربُّهُ غَمرُ

وقال أصيحابي: الفرار أو الردى؟ فقلت: هما أمران أحلاهما مر[2]

إذ يحاول إبراز حقيقة أسره، فقد توفّرت لديه مقومات المحارب، كما أنّ أصحابه كانوا فرسانا مدرّبين على فنون القتال، إضافة إلى أنّ فَرسه مجرّب وليس مهر وهو خبير بفنون الحرب، وفي هذه الأبيات تأكيد على أنّ أسباب النّجاة توفّرت له فقد كان بإمكانه الهرب والفرار، ولكنه فضّل الأسر على التّراجع والهزيمة[3] وتتكوّن الصّورة العاطفية انطلاقا من الاستعداد الذي هو المرحلة التالية بعد مرحلة اليقظة العاطفية، وتتّضح هذه الصّورة من خلال الأبيات التّالية:

وهل يتجافى عني الموت ساعـــــةً إذا ما تجافى عني الأسرُ والضرُّ؟

هو الموت، فاختر ما علا لك ذكره، فلم يمت الإنسان ما حيي الذّكـــرُ

وإن متُّ فالإنســـان لابـــدَّ ميــــتٌ وإن طالت الأيامُ، وانفســح العمـــر[4]

يستعين الشّاعر بخياله ليرسم هذه الصّورة التّي يواجه فيها الموت، وهو بحسّه الإنساني ومشاعره يدرك حتميته، لذا نجده يطمح إلى الخلود[5]، فعندما تضيق

1- ينظر: إميل ناصيف، **أروع ما قيل في الفخر والحماسة**، ص38.

2- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص25.

3- ينظر: حسن محمد الربابعة، **الترجمة الذاتية لأبي فراس الحمداني من ديوانه**، المركز القومي للنشر الأردن 1999، ص37.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

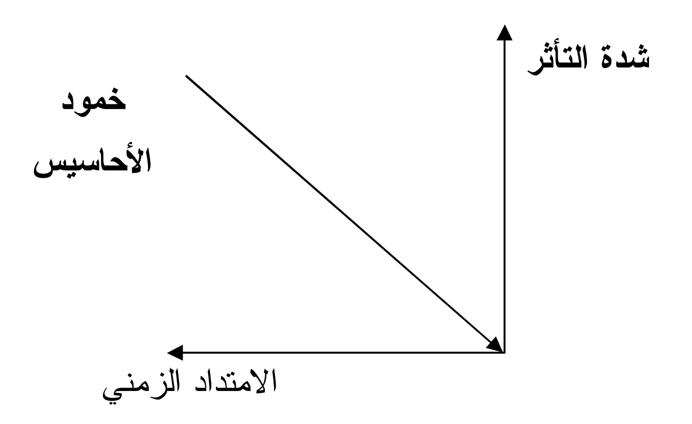
5- ينظر: أحمد بكري عصلة، **الموت في الشعر العربي الحديث**، مركز المخطوطات والتراث والوثائق ط1 الكويت، 2000، 68.

عليه السّبل يصبح الموت حتمية لابد منها، كما أنّه يعتبر أنّه من العار أن يفرّ ويولّي ظهره للمحن والشّدائد، بل عليه أن يقتحم غمراتها وأن يعتمد على دهائه وعلى سيفه ليفرّج به عن كربه، فلعلّ في ذاك نجاته، فهو لا يدري إذا هرب كم بقي له من العمر[1]، ويتّضح هذا في قوله:

وهل يتجافى عنّي الموت ساعة إذا ما تجافى عنّي الأسر والضرّ؟

ويتصوّر بهذا نفسه قد مات في ساحة القتال، فيعتبر موته بداية جديدة حيث سيعلو ذكره بين قومه، ويشبّه نفسه بالبدر الذي يغيب في اللّيلة الظّلماء، ونجد في هذه الصّورة بعضا من التّناقض بين الموت الذي يعني النّهاية والاختفاء، فالميّت يغيب في قبره، وبين الخلود الذي يطمح إليه ونجد فيه بعضا من الأمل[2]، كما تعكس هذه الصّورة نفسا سليمة قويّة، تنفر من الذلّ وتفضّل الموت بشجاعة على الحياة مع الذلّ والجبن[3].

يمكن أن نمثّل هذه المرحلة بالمخطط التالي:



-مخطط الخمود (الموت الحسّي)-

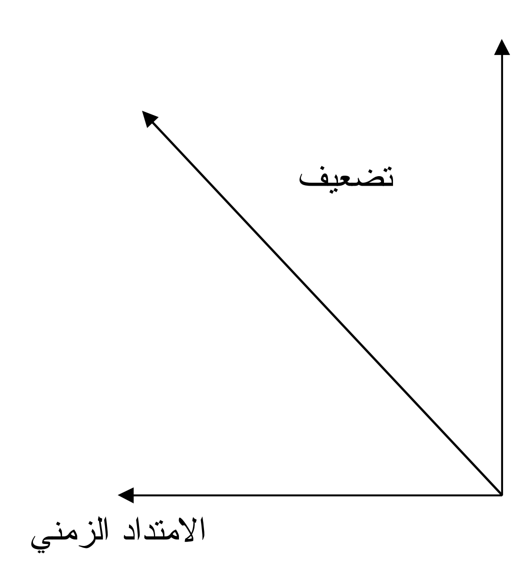
1- ينظر: عمر الدسوقي، **الفتوة عند العرب**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط4، القاهرة، مصر، 1966 ص31.

2- ينظر: إلهام عبد الوهاب المفتي، **في القصيدة العباسية-دراسات غربية معاصرة-**، عالم الكتب، ط1 القاهرة، 2002، ص71.

3- ينظر: عمر الدسوقي، **الفتوة عند العرب**،ص32.

ج-المحور العاطفي:

بالوصول إلى هذا المستوى أصبح الشّاعر يملك دورا عاطفيا يتمثّل في دور الفارس الشّجاع والمحارب القويّ، الذّي لا يخيفه العدوّ مهما كانت قوّته، واعتزازه بنفسه وبقوّته وصموده في المعركة، إضافة إلى عدم جزعه من الموت، تأكيد على ذلك[1]، فالموت مصير جميع الأحياء وهو يزحف فيصيب دون أن يشنّ حربا على الإنسان، فلا تدفع عنه السّيوف ولا الرّماح حين يحضر[2]، وهذا ما يمثّل مرحلة المحور العاطفي ويمكن أن نمثّلها بالمخطط التوتري التالي:



-مخطط التضعيف (الخلود)-

وهذا المخطط يمثّل الخلود والسموّ الذّي يمجد الشّاعر (Glorification).

1- ينظر: غادة جميل قرني، **إشكالية الموت والحياة في شعر الحنفاء**، دار فرحة للنشر والتوزيع، ط1 مصر، ص69.

2- ينظر: أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، نهضة مصر، مصر، ب ت، ص237.

د-التحسيس:

يظهر تفاعل الشّاعر مع عاطفة الكبرياء من خلال الصّفات العديدة والمختلفـــة التي يصف بها نفسه: "**وإني لجرّار لكلّ كتيبة، وإني لنزّال بكل مخوفة وأظمأ، وأسغب ولا أصبح الحي الخلوف، وحي رددت الخيل حتى ملكته، وهبت لها، وما حاجتي بالمال، أُسرت، أمضي إلى ما لا يعيبني، عليّ ثياب، وقائم سيف فيهم أندق نصله، فإن عشـــت وإن متّ**"، وهذه الصّفات تمثّل مظاهر من حياته جمع فيها بين فروسيته واشتراكه في الحروب، وشجاعته في مواجهة الشّدائد وهذا ما جعله يملك روحا حماسية متوقدة[1]، كما أنّه يعبّر عن سعة قلبه من جانب، وعن غضبه وتصميمه على السيّر إلى الأمام على الرّغم من خطر الموت من جانب آخر إذ أنّ بيع النّفوس رخيصة في ميدان القتال للدّفاع عن العرض والوطن، هو أقصى ما تصل إليه النّفس الإنسانية في شجاعتها. وهذا أكبر دليل على إيمان الشّاعر الثّابت بمصير النّفس الإنسانية وتكريمها[2]، ونجده يعبّر عن مختلف هذه الأحاسيس ويتفاعل معها وهذا ما يمثّل مرحلة التّحسيس (sensibilisation) التّي يمكن من خلالها ملاحظة العاطفة والتعرّف عليها.

هـــ-التهديب:

بالوصول إلى هذا المستوى، يمكن تقييم عاطفة الشّاعر وذلك استنادا إلى القيم المفروضة من قبل المجتمع، وقد يدفعه كبرياؤه أحيانا إلى المبالغة في فخره بنفسه وبقومه، إذ كانت أخلاق العرب وعاداتهم معينا لا ينضب من المثل العليا التي يتباهى بها الشّاعر، فنجده يفاخر بشجاعة قومه وكرمهم وإبائهم ووفائهم ومروءتهم وهو بهذا يتعدّى ذاته الفردية ليبلغ الذّات الجماعية[3] ويتجلّى ذلك في قوله:

1- ينظر: حامد حفني داود، **الآداب الإقليمية في العصر العباسي الثاني**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1980، ص80.

2- ينظر:عمر الدسوقي، **الفتوة عند العرب**، ص33.

3- ينظر: إميل ناصيف، **أروع ما قيل في الفخر والحماسة**، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، ص6.

ونـــحن أُناسٌ، لا توسُّــطَ عندنا، لنا الصدرُ دون العالمين أو القبــرُ
تهون علينا في المعالي نــفوسُنا، ومن خطبَ الحسناء لم يُغلِها المَهرُ
أعزُّ بني الدنيا وأعلى ذوي العُلا، وأكرمُ من فوقَ الترابِ ولا فخــرُ[1].

وتذوب ذاتية الشّاعر في الرّوح الجماعية، إذ يتعالى صوته في آخر القصيدة مفتخرا على العالمين، ويمكن أن نعتبر هذا الختام مثالا حيا لموقف الشّاعر الفارس الأمير والشّجاع الذائد عن قومه، فهم قوم لا يعتدون ولا يقبلون الاعتداء[2]، كما أنّهم يضحّون بأنفسهم في سبيل بلوغ المعالي ولا يقبلون بالتّوسط.

يظهر التّقييم في هذا المقطع الشّعري من خلال الحكم المستثمرة فيه، وقد جاء إيجابيا برغم بعض المبالغة التي جاء بها الشّاعر في فخره بقومه باعتبارهم خير البشر، وذلك لتطابق قيمه مع قيم المجتمع، ويتّضح ذلك من خلال بعض الحكم التي ذكرها في الأبيات التّالية:

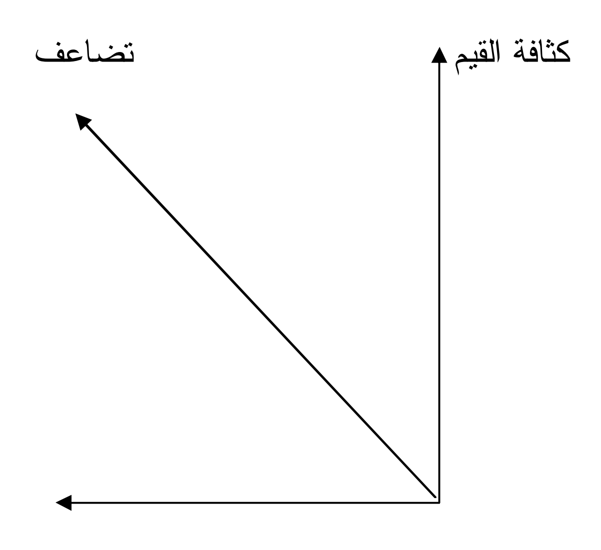
ولكن إذا حمّ القضاء على امـــــرىءٍ فليس له بــرّ يقيـــه، ولا بحـــر
هو الموتُ، فاختر ما علا لك ذكره، فلم يمت الإنسان ما حييَ الذكـــرُ
ولا خيرَ في دفع الردى بمذّلـــــة كما ردها، يومًا، بسوءته عمرو[3]

وقد جاءت هذه الحكم وليدة التجارب التي مرّ بها الشاعر في حياته، فنجدها موافقة للعرف والتقاليد الاجتماعية[4] كما أنّها تنمّ عن شعوره الصّادق إذ جاء بها

1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص25-26.
2- ينظر: بهجت عبد الغفور الحديثي، **نصوص من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي**،ص239.
3- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص25.
4- ينظر: بطرس البستاني، **أدباء العرب**، دار الجيل، بيروت، 1997، ص80.

مدافعا عن نفسه وأحسّها كأنّها بعض من روحه، بما فيها من تدافع الحزن والألم وعزّة النفس(1).

ويمكن تمثيل هذا التّطابق من خلال المخطّط التالي:



- مخطط القيم-

ويسمح لنا هذا المخطّط بملاحظة القيم التي تُبنى عليها عاطفة الكبرياء، وذلك بمقابلتها مع قيم المجتمع، وهي تقيّم ايجابيا نظرا للتّوافق الحاصل بينهما، إذ عن طريق عملية إسقاط العواطف في الخطاب الشّعري، يتطوّر هذا البـــعد الأخـــلاقي (dimension éthique).

ومن خلال تحليل مجموع المقاطع الشّعرية الثّلاثة التي تُكَوِّن القصيدة، يمكن أن نستنتج أن المخطّط النظامي العاطفي يتكوّن من عدة مخططات توتّرية، وذلك بالانتقال من الشّدة التي تبدأ مع اليقظة العاطفية، إلى الانتشار التّدريجي للمشاهد

1- ينظر: بطرس البستاني، **أدباء العرب**، ص124.

والصّور والأدوار في الامتداد، ثم انطلاقا من المحور العاطفي الذّي يتركّز في الإحساس، فيجمع ويستغلّ كلّ الطّاقات للتّعبير عن مختلف العواطف والإحاطة بها وأخيرا يقوم التّقييم بقياسها ومقارنتها مع هذه العاطفة والقيم التي استندت عليها مع قيم المجتمع، غير أنّ عملية التّهذيب يمكن أن تُنقِص من شدّة العاطفة وتحدّ من مداها، وذلك في حالة التّقييم السّلبي، ويكون المخطّط التّوتري الذي يعكس هذه الحالة هو مخطّط الخمود، كما يمكنها تشجيع هذه العاطفة وتثمينها، والمساهمة في تعميمها، ويكون المخطّط التّوتري الذي يمثّلها في هذه الحالة مخطّط تضاعف (Amplification) [1] وذلك كما هو الحال بالنّسبة لعواطف الشّاعر.

كما سمحت لنا ملاحظة تحليل المرحلة الأخيرة للمخطّط النّظامي العاطفي والتّي هي عملية التّهذيب، من اكتشاف الاختلاف بينها، وعملية التّقييم التّي نجدها في المخطّط النّظامي السّردي، حيث يكون المرسِل هو الذّي يقوم بتقييم فعل الذّات إذ إنّ مسار الذّات الواقعة تحت تأثير العاطفة غير مسار الذّات السّردية، والتّقييم في الحالة الأولى لا يكون على مستوى الفعل فقط بل يمكن أن يتّخذ عدّة وجهات، فقد تقيّم الأشكال العاطفية للكفاءة (Formes passionnelles de la Compétence) أو يقيّم الاستعداد في حدّ ذاته، مثل تقييم "إحساس سيّء" أو "ميول مخادع"، وقد يسبق كليهما الفعل أو الحدث، وبهذا لم يعد الفعل والذّات هما المقيّمان، بل طريقة الفعل (Manière de faire) وطريقة وجود الذات(Manière d’être)[2].

وتفترض عملية التّهذيب أن يكون المسار الخطابي للذّات منتهيا، وأن تكون النّتائج على شكل صور لتصرّفات (Figures de comportement) ظاهرة يمكن ملاحظتها، فمثلا، يتركّز التّقييم في المقطع الشّعري الأوّل على التّفاعل القائم بين ذاتين، وكل ذات تزوّدنا بصورة تصرّف يمكن ملاحظتها، والصّورة الأولى هي عدم البكاء والصبّر، أمّا الصّورة الثانية فتتمثّل في الاستسلام للحزن، وتتّضح كلاهما من خلال (اللاّرغبة في الفعل) بالنّسبة للذّات الأولى وهي الذّات الشّجاعة، و(رغبة

1 - Voir : Jacques Fontanille : **Sémiotique du discours**, Op-cit, P124-125.
2 – Ibid, P164.

الفعل) بالنّسبة للذّات الثّانية وهي الذّات المستسلمة، والصّراع القائم بين الذّاتين يترك المجال للملاحظة، حيث إنّ الذّات الخطابية تصدر الحكم التّقييمي في البداية «**أراك عصيّ الدّمع، شيمتك الصبّر**» وهو الحكم الذي سينعكس فيما بعد على الذّات المغرمة. ويصبح هذا الحكم بمثابة الرّسالة النّهائية التّي تنبعث من خلال المسار العاطفي للشّاعر، وينقسم المثال المذكور إلى مقطعين: التّصرف الظّاهر والتّهذيب الذي يليه:

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة ولكنّ مثلي لا يُذاع له سرٌّ

التّصرف التّهذيب

إذا اللّيل أضواني بسطت يد الهوى وأذللت دمعا من خلائقه الكِبر

التّصرف التّهذيب

ويعكس التّصرف في هذه الحالة اتّصال الذّات المغرمة بالموضوع التّيمي الذي هو الاشتياق واللّوعة (La dysphorie) بينما يأتي التّهذيب ليحكم على هذا الوصل وينفيه.

ويمكن تصنيف التّصرف العاطفي ضمن مرتبة التّمظرات التّأثرية أو الانفعالية (Manifestations somatiques) للعاطفة، التي من بينها: الاحمرار، الخوف، الفزع الحزن و القلق...الخ.

4- المخطط الانفعالي العاطفي والتّركيبة العاطفية:

من خلال تحليلنا للعواطف المختلفة التي تمثّلت في عاطفة الشّوق والعتاب ثم الفخر، يمكن التّوصل إلى المخطّط الانفعالي الذي ينظّم التّركيب العاطفي الخطابي (Syntaxe passionnelle discursive). وكما أسلفنا تأتي عملية التّهذيب كآخر مرحلة، وهي تهمّ جميع المقطوعة، لكنّها تخصّ التّصرف الملاحَظ (Comportement observable) وهي بهذا تسمح بظهور التّأثر (émotion) في الخطاب، بينما عملية التّحسيس (sensibilisation) تقوم على تحويل الذّات الخطابية إلى ذات معذّبة، متأثّرة، منفعلة وقادرة على إصدار ردود أفعال[1] . وقبل التطرّق إلى المخطط الانفعالي يجب ذكر عنصر مهمّ من هذا المخطّط هو:

أ–التركيبة العاطفية La constitution passionnelle:

يدخل التّعوّد ضمن التّركيبة العاطفية، وهو يمثّل العادات الحسيّة أو الرّوحية مكتسبة كانت أو فطرية، ويمكن اعتبار التّركيبة العاطفية للذّات الواقعة تحت تأثير العاطفة كشرط قبلي للدّلالة، وهي تعكس المناخ الملائم والإيجابي للانبثاق العاطفي (Eclosion passionnel)، فمثلا نجد في تمثيل عاطفة الشّوق والعتاب والفخر مجموعة من الصّور التي على الرّغم من كونها لا تمثّل عواطف في حدّ ذاتها، غير أنّها ضرورية باعتبارها الشّروط القبلية والممهّدة لظهورها، مثل هذا «التّعلق» الذي يربط الذّات بالموضوع، في حالة الشّوق والذي يتحوّل إلى «انفصال» في حالة العتاب. ويسبق كلّ من «التّعلق» و«الانفصال» التّنظيمات الصّيغية (Dispositifs modaux) كما يميّزان العلاقة التي تربط الذّات بالعالم، وهذا بمعزل عن موضوع القيمة أو نظام قيم مميّز، كما أنّهما يملكان مكانة في المسار التّركيبي للذّات، حيث إنّه يتولّد من خلال صور عاطفية، فمثلا بالنّسبة لعاطفة الشّوق، هناك بعض الصّور العاطفية مثل: «**إذا اللّيل أضواني**» و« **تكاد تضيء النار بين جوانحي**» كلّ من الضّعف والاحتراق تسبق عاطفة الشّوق وتمهّد لظهورها.

---

1 – Voir : Jacques Fontanille : **Sémiotique des passions**, P168-171.

بهذا تكون التّركيبية العاطفية استعدادا قبليا للذّات الخطابية وللمسارات العاطفية التي تنتظرها، وهذا بغضّ النّظر عن كونها «مُكتسَبة» أو «فطرية» ويساهم هذا الاستعداد في تحديد صيغة وكيفية الوصول إلى عالم القيم، كما يقوم باختيار بعض العواطف دون الأخرى.

إذا قمنا بتتبّع مسار التّركيب الخطابي انطلاقا من التّمظرات العاطفية (Manifestation passionnel)، فإنّنا نصل إلى أنّ عملية التّحسيس التي تُطبّق على الاستعداد الذّي ينتج عنه التّركيبية العاطفية[1]. ويظهر لنا هذا جلياً في العواطف التّي عبّر عنها الشّاعر، حيث تساهم البيئة والعادات التي ميّزت محيط الشّاعر إضافة إلى عوامل أخرى فطرية، في تركيبة الفارس المحارب والشّجاع الذي لا يستسلم والمحبّ الوفيّ الذي لا يغدر.

بالتالي يمكن تمثيل التّركيب الخطابي للذّات الواقعة تحت تأثير العاطفة مبدئيا كما يلي:

التّركيبية العاطفية ←	**الاستعـداد** ←	**عملية التّحسيس**
– نسب الشاعر – تربيته، تعلّمه – ثقافته، قبليته – تدريبه العسكري – فروسيته	– تبادله مع الآخرين – اهتمامه –وقوعه في الأسر وسلب حريته وجروحه	– تولد العواطف – الحب والشوق ثم العتاب والفخر

نستنتج إذن أنّ المخطّط الشّعوري (Schéma pathémique) هو الذي يقوم بتنظيم التّركيب العاطفي الخطابي (Syntaxes passionnelle discursive) بصفة عامة، حيث تأتي عملية التّهذيب في آخر السّلسلة على الرّغم من كونها تهتّم بجميع

1 - Voir: J. Fontanille et A.J.Greimas, **Sémiotique des passions**, P159-162.

المراحل، إلاّ أنّها تتركّز على التّصرّف الملاحَظ، وتعكس هذه المرحلة مجموع القيم التي استند عليها الشّاعر، والتي وظّفها في نهاية كلّ مقطع مثل قوله:

وما هذه الأيام إلاّ صحائفٌ لأحرفها، من كف كاتبها، بشرُ[1]

أو تأتي خلال الأبيات كما في المقطع الأخير.

تفترض عملية التهذيب وجود ظهور انفعالي (تأثري) يسبقها و نسميه تأثّرا أو انفعالا (Emotion)، وهذه المرحلة تسمح للذّات بالتّعبير عمّا بداخلها وترجمته ومعرفة الانفعالات والأحاسيس التي عبّر عنها الشّاعر انطلاقا من الدّلالات الذّاتية في علاقاته الاجتماعية التي تراوحت بين صبر وجلد وشوق وحبّ وشجاعة وعزّة نفس وعتاب ولوم واستشعار للحسد والوشاية[2]، كما يعني ظهور هذه المرحلة في الخطاب، أنّ الصّلة التّيمية قد تمّت. يفترض هذا التأثّر بدوره وجود عملية التّحسيس التي تسبقه، وفي هذه الحالة تتحوّل الذّات الخطابية إلى ذات معذَّبة محِسّة، متأثِّرة ومتفاعلة، وتسمى العملية التي ينتج إثرها هذا التحوّل: التّحول التّيمي (Transformation thymique) وهذا التّحول يفترض وجود البرمجة الخطابية (Programmation discursive) والتي سمّيناها استعدادا(Disposition)، وهي تنتج انطلاقا من تنظيمات صيغية مختارة عن طريق استعمال يقوم بتحيين السّلسلة الصّيغية ووضع «نظام سيميائي» مميّز للذّات التّأثرية.

تأتي التّركيبة في النّهاية لتحدّد كينونة الذّات(L'être du sujet) حتى تكون قادرة على استقبال عملية التّحسيس، ويتوجّب في هذه المرحلةّ وعلى مستوى الخطاب التماس تحديد سابق عن كلّ كفاءة وعن كلّ استعداد للذّات الخطابية، وقد يكون هذا التّحديد إما اجتماعيا نفسيا، أو وراثيا ميتافيزيقيا أو أيّا كان، وهو الذي يشرف على تأسيس الذّات المتأثّرة، وتلك هي مراحل المخطط التأثّري.

1- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص23.

2- ينظر: **دورة أبو فراس الحمداني**، ص51.

في الختام ومن خلال التّحليل الذي قدّمناه نتوصّل إلى النتائج التّالية:

– تتحدّد ملاحظة السّيمياء لظاهرة العواطف بالبعد الخطابي والكلامي فقط وذلك بخلاف المقاربات الفلسفية والنّفسية التي تعنى بالجانب العاطفي، فعلى الرّغم من وجود علاقة بين علم النفس والأدب، إلاّ أنّه على الدّارس الأدبي أن يعتمد بحذر على الجانب النفسي ويدرك الحدود التي يقف عندها كلّ من الباحث في علم النفس والذي يعنى بالخيال والعاطفة والغريزة، فيعتبرها ظواهر عامة تشمل الإنسانية كلّها وبين الباحث الأدبي الذي يعتمد على نفس هذه الظواهر لكن من جانب آخر هو كيفية إنتاج الدّلالات المعبّر عنها في الفنون الأدبية[1]، كما أنّها تهتّم بالأشكال الثّقافية للتّنظيمات العاطفيّة الموجودة في الخطاب.

يهتم هذا الجانب الذي طوّرته السيمياء والمسمّى:"سيمياء العواطف" بدراسة الأحاسيس والعواطف في الإطار العام لنظرية الخطاب، ويتعلّق الأمر في هذه الحالة بتحليل آثار المعنى العاطفي والتّمثيلات العاطفية كما وضعها الاستعمال في اللّغة وذلك بالاعتماد على تصنيفها الثّقافي[2]، والتّجارب العاطفية ليست شيئا جديدا على الشّعر العربي، إذ إنّها تدخل ضمن الشّعر الوجداني الذي هو تعبير جمالي عن معاناة صاحبه الذي يجسّد أحاسيسه وعواطفه بلغة فنية إيحائية، في مفرداتها وتراكيبها ومضامينها المعنوية[3]، فالشعر كما يُقال حمّال ذو وجوه، بمعنى أنّ القصيدة الجيّدة إذا رزقت قارئا جيّدا فإنّه يستطيع أن يفجّر أمامه قنوات وجدانية ومشاعر وأحاسيس مختلفة[4].

تدخل قصيدة "أراك عصي الدّمع" ضمن هذا النّوع من الشّعر، حيث كتبها أبو فراس الحمداني في أسره، فكانت صدى نفسه المعذبة والقلقة، وفيها الكثير من

1- ينظر: فتحي أحمد عامر، **من قضايا التراث العربي**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص10.

2 - Voir : Denis Bertrand, **Sémiotique littéraire**, P228

3- ينظر: ميشال عاصي، **كتاب الفن والأدب**، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص77.

4- ينظر: رجاء عيد، **لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي الحديث-**، منشأة المعارف، المنشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1985، ص125.

العاطفة والأحاسيس التي يندر وجودها عند غيره من الشعراء، وهذه القصيدة أشبه بسجّل عذاب، وديوان نفس بائسة متمرّدة، تعيش القلق والانتظار وتحبّ الحرية[1].

وقد تجسّدت فيها الحسرة والألم نتيجة المهانة التي عاشها الشّاعر في الأسر وهو الفارس القوي الذي أصبح في الأصفاد والسّلاسل والقيود[2]، وقد قمنا بتتبّع تدفّق الأحاسيس والعواطف التي عبّر عنها الشّاعر وذلك استنادا إلى معجمه وألفاظه المحمّلة بالدّلالات الشّعورية التي عكست مشاعره وانفعالاته، فالشعر في هذه الحالة تعبير تلقائي عن المشاعر يأتي ضمن عملية فنية مركّبة يوظّف فيها الشاعر طاقاته النفسية والتّعبيرية وذلك لتقديم صورة فنية لمشاعره[3]، وقد انطلق تحليل هذا الكمّ من الأحاسيس من المقاربة العامة للتنظيم العاطفي والتي تمثّلت في المراحل والعمليات التالية:

1. **المزاج Phorie** والذي يعكس الحالة الشعورية والتأثرية للشاعر، ومنه تتولّد البنية الصيغية لملفوظات الحالة، فالشّوق مثلا يقف وراء تلك الرغبة الجامحة في اللقاء، فلكلّ بنية صيغية إحساس يؤسّس لها ويسبقها.
2. **التوتر La tensivité** وهي العملية التي رصدنا من خلالها التوترات التي يخضع لها الشّاعر والتي تُلاحظ انطلاقا من التّغيرات المختلفة لشدّة وكثافة العواطف والانفعالات المختلفة.
3. **الجانب الخِلاقي Axiologie**: وهي العملية التي يتم من خلالها توليد وتنظيم عملية التّهذيب، وقد انعكست من خلال الحِكم المختلفة التي استند

1- ينظر: محمد رضا مروّة، **أبو فراس الحمداني -الشاعر الأمير-**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1990، ص89.

2- نفس المرجع، ص103.

3- ينظر: محمود الربيعي، **في نقد الشعر**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص97.

عليها الشّاعر والتي كانت متوافقة مع العرف الاجتماعي الذي مثّلته العادات والتّقاليد فكانت القاعدة والمرجع الذي انطلق منه.

4. الانتشار التركيبي لهذا المجموع على شكل مخطط عاطفي نظامي والذي تسير وفقه المراحل المختلفة للقصيدة[1] إضافة إلى المخطط الانفعالي والذي يلخّص أهم العمليات.

1 - Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, P237.

خاتمة

حاولنا عن طريق تحليلنا لقصيدة "**أراك عصي الدمع**"، أن نتوصّل إلى مختلف العواطف التي عبّر عنها الشّاعر، واكتشاف مدى تأثيرها على تشكيل الدّلالات المختلفة، وذلك بتجاوز الجانب النظري والبحث والــعناية بالجانب التّطبيقي أكثر ومن بين النّتائج التي أوصلنا إليها التحليل:

- على الرّغم من المسافة الزّمنية التي تفصل بين عصرنا وعصر القصيدة العبّاسية التي تقدّمنا بدراستها، إلاّ أنّنا توصّلنا إلى أنّه بإخضاع هذا الشّعر القديم إلى الإجراءات الحديثة في الدّراسة، فإنّ القيمة الفنّية والجمالية بقيت أهمّ عنصر في القصيدة، وأنّ الوصول إلى اكتشافها هو الهدف الرّئيسي لكل باحث.

- إنّ العواطف هي مبعث التّأثير والتّأثر، وهي مسؤولة على انبثاق الدّلالات المختلفة، كما أنّها تقف وراء الكفاءات وهي بمثابة المحرّك لها، كما تعتبر الأحاسيس والمشاعر القاعدة التي يبنى عليها أي عمل فني، فعلى أساسها يبلور الحسّ الإنساني الحقائق الذّاتية بمشاعره وخياله وأبعاده المختلفة، لذا لا يمكن تجاهل هذا الجانب في الدّراسات السّيميائية، وقد توصّلنا عن طريق تحليلنا للعواطف، إلى أنّ عالم المشاعر يشكّل مرحلة هامّة لا يمكن تجاوزها، لأنّها المسؤولة على توليد المعاني وعلى الوجهات المختلفة التي تتّخذها.

- تُسيِّر العاطفة في الخطاب التّوترات وتتحكّم في شدّتها، وتكون هذه الشّدة موزّعة في درجات، وهي في حركة دائمة إمّا تصاعديا (التّوترات الايجابية) أو تنازليا (التّوترات السلبية) وإمّا تكون منعدمة.

- سمحت لنا الدّراسة التّحليلية للقصيدة، بالوصول إلى أنّ مسار الدّلالة يتّخذ الثّنائيات كمنطلق تتولّد عن طريقه مختلف دلالات النّص، وتبقى الجدلية التي تنعكس من خلال هذه الثّنائيات، القاعدة التي يبنى عليه كل عمل أدبي إبداعي، ذلك أنّ العالم نفسه والوجود مبنيان على أساس

تناقضات تتشكّل في ثنائيات (الخير والشر)، (الموت والحياة)...الخ، وهذه التّناقضات تؤسّس للصّراع القائم بينها.

- تتّخذ سيمياء العواطف السّيمياء السّردية منطلقا لها، والتّغيير يكون على مستوى البنى القاعديّة، وقد حاولنا إدخال إجراءاتها تدريجيا وباتّباع المراحل المختلفة، وتحتلّ آخر مرحلة توصّلنا إليها وهي مرحلة التّهذيب مكانا هامّا لأنّها تلخّص مسار الذّات الذي يكون عندها منتهيا، كما تعيد تنظيم فضائها العاطفي، ويأتي التّقييم مُتوِّجا لجميع المراحل التي تكون خاضعة له وهو يتعدى مستوى الفعل، كما يمكن له أن يتّخذ عدّة وجهات إذ تُقيَّم طريقة الفعل وطريقة وجود الذات، ويكون الحكم التّقييمي الذي ينعكس من خلال هذه المرحلة الأخيرة بمثابة الرّسالة النّهائية.

- إنّ المنهج السّيميولوجي من المناهج الوافدة إلينا حديثا، هذا ما جعل إشكالية ترجمة المصطلح ونقله تفرض نفسها على الباحثين في هذا المجال غير أنّ الأمر لا يجب أن يتوقّف عند هذا الإشكال، فكما يقول الدكتور محمد مندور:«...ونحن في عصرنا الحاضر، لن نستطيع أن نجاري التّفكير الأوروبي أو أن نضيف إليه إضافات حقيقية إذا اكتفينا بنقل هذا التفكير... فالمطلوب أن نحاول أن نضع أسس معرفية لكل مصطلح ونحاول تقنين هذا المصطلح بما يعود بالفائدة على تراثنا وآدابنا.

- رغم أنّنا حاولنا الإحاطة بمعظم إجراءات سيمياء العواطف في تحليلنا للقصيدة، إلاّ أننا تجاوزنا بعضها ، كونها لا تتلاءم مع موضوعنا أو ربّما تحتاج الدّراسات السّيميائية إلى المزيد من التّطبيقات والانفتاح، وعلينا أن نحاول وضع الأسس المعرفية لهذا العلم وفهم هذا النّسق من التفكير الذي يُعنى بدراسة النّصوص، خاصة الشّعرية منها التي ما زالت بحاجة إلى منهج قادر على الإحاطة بجمالياته.

لن نعتبر ما توصّلنا إليه من خلال هذا العمل نهاية، بل منه نبدأ، فكل بداية لا تخلو من نقائص، قد نحاول تجاوزها في المستقبل.

ولله الأمر من قبل ومن بعد.

الملاحق

قــصيدة

" أراك عصيّ الدّمع شيمتك الصّبر " [1]

من ديوان أبو فراس الحمداني

أراك عصيَّ الدمع شيمتك الصبرُ — أما للهوى نهيُ عليــكَ ولا أمــرُ؟

بلى، أنا مشتاق، وعندي لوعـــــةٌ — ولكن مثلي لا يــذاعُ له ســـــرّ!

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى — وأذللت دمعا من خلائقــه الكبر [2]

تكاد تُضيء النارُ بيــن جوانــحي — إذا هي أذكتها الصّبابــة والفكــــرُ

مُعلّلتي بالوصل، والمــوتُ دونــه — إذا متُّ ظمآنا فلا نـــزل القطــرُ! [3]

حفظتُ، وضيّعتِ المـــودة بيننـــا — وأحسن، من بعض الوفاء لك العــذرُ

وما هذه الأيــامُ إلا صحائـــــفُ — لأحرفهـــا، من كــف كاتبها، بشرُ

بنفسي من الغادين في الــحي غادةً — هوايَ لها ذنب، وبهجتهـــا عُذرُ

تَرُوغ إلى الواشينَ فيّ، وإن لـــي — لأذنا بهـــا، عــن كــل واشيــة وقرُ [4]

بدوتُ، وأهلي حــاضرون، لأنّني — أرى أنّ دارا، لســتِ مــن أهلهــا، قفْرُ

1- نظمها في أسر الروم عندما منوه بترك ثياب الحرب عليه.

2- أضواني: اضعفني

3- لاحظ الأنانية التي يصدر عنها الشاعر في الشطر الثاني على نقيض ما نجده في البيت:

فلا نزلت عليّ ولا بأرضي — سحائب ليس تنتظم البلاد!

معللتي: مطمعتي.

4- تروغ: تميل سرا.

وحاربت قومي في هواك، وإنهم ... وإياي، لولا حُبُّكِ، المـــــاءُ والخمــرُ

فإن يك ما قال الوشاة ولم يكـــن ... فقـــد يهـــدم الإيمـــان ما شيّـــد الكفر

وفيت، وفي بعض الوفاء مذلّة، ... لإنسانـــة فـــي الحـــي شيمتهـــا الغدر

وقور، وريعان الصبا يستفزها ... فتأرن أحيانا، كما أرن المــــر[1]

تسائلني: من أنت؟ وهي عليمة، ... وهل بفتى مثلي على حالـــه نكـــــر؟

فــقلت كــما شاءت وشاء لها الـــهوى ... قتيلك! قالت: أيّهم؟ فهـــم كثـــر

فقلت لها: لـــو شئت لم تتعنّـــتي، ... ولم تسألي عنـــي وعنـــدك بي خبر![2]

فقالت: لقد أزرى بك الدهر بعدنا ... فقلت: معـــاذ اللّه بـــل أنـــت لا الدهر

وما كان للأحزان، لولاك مســـلك ... إلى القلب، لكّـــن الهـــوى للبلى جسر

وتهلك بين الهزل والجـــدّ مهجـــة ... إذا ماعداها البيـــن عذّبهـــــا الهجـــر

فأيقنت أن لا عزّ بعـــدي لعاشقّ، ... وأن يـــــدي ممـــــا علقـــت به صفر

وقلّبت أمري لا أرى لي راحـــة، ... إذا البين أنســـاني ألّـــح بـــــي الهجر

فعدت إلى حكم الزمان وحكمهـــا ... لها الذنب لا تجزى به ولي العذر

كأني أنادي دون ميثـــاء ظبيـــة ... على شـــرف ظميـــاء جلّلها الذعر[3]

تجفل حينا، ثم تـــرنو كأنّهـــــا ... تنـــادي طلا بالواد أعجـــزه الحضر[4]

فـــلا تنكريـــني، يا بنة العم، إنّه ... ليعرف من أنكرته البـــدو والحضـــر

1- أرن: مرح.

2- التعنت: طلب المشقة.

3- ميثاء: فوهة الوادي. ظمياء: رقيقة الجفن.

4- ترنو: تنظر. طلا: ولد الظبية. الحضر: الركض.

ولا تنكريني، إنّني غير منكـــــــــر	إذا زلّت الأقدام، واستنـــزل النّصر
وإنّـــــي لجــــرّار لكــــل كتيــبة	معــودة أن لا يخــلّ بهـا النّصر
وإني لنـــــــزّال بكــلّ مخوفــــة	كثير إلى نــزّالها النّظـر الشّزر[1]
ولا أصبح الحيّ الخلــوف بغــارة،	ولا الجيش ما لم تأته قبــلي النّــذر
ويا رب دار، لــــم تخفني، منيعة	طلعت عليها بالردى، أنــا والفجــر
وحيّ رددت الخيل حــتى ملكتــــه	هزيما وردتني البراقــع والخمــر[2]
وساحبـــة الأذيـــال نحــوي، لقيتها	فلم يلقها جافي اللّقــاء ولا وعــر[3]
وهبت لها ما حـــــازه الجيش كلــه	ورحت ولم يكشــف لأبيــاتها ستر
ولا راح يطغيني بأثــوابه الغنـــى،	ولا بات يثنيني عــن الكــرم الفقر
وما حاجتي بالمال أبغـــي وفــوره،	إذا لم أفر عرضي فــلا وفر الوفر
أسرت وما صحبي بعزّل لدى الوغى	ولا فرسي مهر، ولا ربّه غمــر[4]
ولكن إذا حمّ القضاء على امــــرئ	فليس له برّ يقيــــه، ولا بحــــر
وقال أصيحابي: الفــرار أو الردى؟	فقلت: هما أمران؛ أحلاهمــا مــرّ
ولكنني أمضي لمــــا لا يعيبنـــي،	وحسبك من أمرين خيرهما الأسر

1- أظمأ : أعطش. اسغب: أجوع.

2- الخمر : جمع خمار وهو غطاء الرأس للمرأة.

3- ساحبة الأذيال: المتبخترة.

4- العزل: جمع أعزلن أي من لا سلاح له. فرس صغير غير مجرب. ربه غمر: صاحبه جاهل أو العهد أو حديث العهد بالقتال.

يقولون لي: بعت السلامة بالــردى، فقلت: أما واللّه، ما نالـــني خســر

وهل يتجافى عني الموت ساعــــة إذا ما تجافى عني الأسر والضــــرّ؟

هو الموت، فاختر ما علا لك ذكــره فلم يمت الإنسان ما حيي الذكـــــر

ولا خير في دفــــع الردى بمذلّــة كما ردّها، يوما، بسوءتــه عمــرو[1]

يمنّــون أن خلّــوا ثيابــي، وإنّمــا عليّ ثيــاب، مــن دمائهــم، حمـــر

وقائم سيف فيهـــم انــدقّ نصلــه وأعقــاب رمح فيهم حطّــم الصــــدر

سيذكرني قومـــي إذا جــدّ جدّهــم وفي اللّيلــة الظلمــاء يفتقــد البـــدر

فان عشت فالطعن الــذي يعرفونــه وتلك القنــا والبيــض والضمر الشقــر

وإن مــتّ فالإنسان لابــدّ ميّـــت وإن طالــت الأيــام، وانفســح العمــر

ولو سدّ غيري ما سددت اكتفوا به، وما كان يغلو التبر لو نفــق الصّفر[2]

ونحــــن أنــاس، لا توسّط عندنا، لنـــا الصــدر دون العالميــن أو القبــر

تهون علينـــا فـــي المعالي نفوسنا، ومـــن خطـــب الحسناء لم يغلها المهر

أعزّ بني الدنيا وأعلــى ذوي العلا، وأكــرم مــن فوق التراب ولا فخــر[3]

1- يشير إلى عمرو بن العاص وقصته المعروفة مع الإمام علي بن أبي طالب.

2- التبر: الذهب، الصفر: النحاس.

3- يفتخر بقومه ويبالغ في الفخر حتى يجعلهم أفضل البشر وعلى الرغم من ذلك يقول: ولا فخر.

ثبت المصطلحـــــــات

Affection	انفعال
Actions discursivisée	أحداث خطابية
Sentiment	إحساس
Performance principale	أداء أساسي
Performance modale	أداء صيغي
Disposition	استعداد
Action de papier	أفعال من ورق
Eclosion passionnel	انبثاق عاطفي
Affectivité	انفعالية
Rythme	إيقاع
Programmation thymique	برمجة خطابية
Dimension éthique	بعد أخلاقي

Affect	تأثر أولي
Dépendance	تبعية
Sensibilisation	تحسيس
Transformation tymique	تحول تيمي
Hiérarchisée	تراتبي
Enchevêtrement	تراكم
Syntaxe passionnelle	تركيب عاطفي
Complexe phorique	تركيب مزاجي
Comportement observable	تصرف ملاحظ
Modalisation des états	تصييغ الحالات
Evolutive	تطوّري
Discontinuité	تقطيع
Valence	تكافؤ

Glorification	تمجيد
Moralisation	تهذيب
Tensivité	توتّرية
Etat de sujet	حالة الذات
Etat d'âme	حالة نفسية
Dysphorie	حزن
Dynamisme intime	دينامية دّاخلية
Sujet d'énonciation	ذات التلفظ
Sujet de passion	ذات العاطفة
Sujet de passion	الذات الفاعلة
Sujet de faire	ذات الفعل
Sujet de droit	ذات القانون
Sujet de jugement	ذات المحاكمة

Inclination	رغبة
surplus	زيادة
Intensité	شدة
Emotion	شعور
Forme passionnelles de la compétence	الشكل العاطفي للكفاءة
La forme du sens	شكل المعنى
Figures de comportement	صورة التصرف
Modalisation énonciative	صيغية تلفظية
Anti sujet	ضدّ الذات
Tempérament	طبع
Manière de faire	طريقة الفعل
Manière d’être	طريقة الوجود
Manifestation somatique	تمظهر تأثري

Passion	عاطفة
Raison	عقل
Relations existentielles	علاقات وجودية
Exposants	عوارض
Catégorie sémantique de base	فئة دلالية عميقة
Excédent	فائض
Euphorie	فرح
Horizon axiologique	فضاء خلاقي
Structure constante	بنية ثابتة
Masse thymique	كتلة تيمية
Compétence phrastique	كفاءة جملية
Compétence discursive	كفاءة خطابية
Compétence faîtiers	كفاءة فعلية

Compétence nulle	كفاءة منعدمة
Quantité	كمية
Différence	مبدأ الاختلاف
Immanence	مبدأ المحايثة
Pivot passionnel	محور عاطفي
Schéma descendant	مخطط انحطاط
Schéma pathemique	مخطط انفعالي
Ascendant	مخطط تصاعدي
Schéma amplification	مخطط تضعيف
Schéma atténuation	مخطط خمود
Caractère	طبع
Phorie	مزاج
Niveau de surface	المستوى السطحي

Enonces d'état	ملفوظات الحالة
Enonces de faire	ملفوظات الفعل
Objet modale	الموضوع الصيغي
Localiste	موقعي
Accent	نبر
Textuelle	النّصي
Intonation	نغمة
Visée de sujet	هدف الذات
Existence modale	وجود صيغي
Statut	وضع
Eveil passionnel	وعي عاطفي

ثبت المصطلحـــــــات

Affection	انفعال
Action discursivisée	أحداث خطابية
Sentiment	إحساس
Performance principale	أداء أ ساسي
Performance modale	أداء صيغي
Disposition	استعداد
Action de papier	أفعال من ورق
Eclosion passionnel	انبثاق عاطفي
Affectivité	إنفعالية
Rythme	إيقاع
Programmation thymique	برمجة خطابية
Dimension éthique	بعد أخلاقي
Affect	تأثر أوّلي
Dépendance	تبعية
Sensibilisation	تحسيس

Transformation tymique	تحول تيمي
Hiérarchisée	تراتبي
Enchevêtrement	تراكم
Syntaxe passionnelle	تركيب عاطفي
Complexe phorique	تركيب مزاجي
Comportement observable	تصرّف ملاحظ
Modalisation des états	تصييغ الحالات
Evolutive	تطوّري
Discontinuité	تقطّع
Valence	تكافؤ
Glorification	تمجيد
Moralisation	تهذيب
Tensivité	توتّر
Etat de sujet	حالة الذات
Etat d’âme	حالة نفسية
Dysphorie	حزن
Dynamisme intime	دينامية داخلية

Sujet d’énonciation	ذات التلفظ
Sujet de passion	ذات العاطفة
Sujet de faire	ذات الفعل
Sujet de droit	ذات القانون
Sujet de jugement	ذات المحاكمة
Inclination	رغبة
surplus	زيادة
Intensité	شدة
Emotion	إنفعال
La Forme passionnelle de la compétence	الشكل العاطفي للكفاءة
La forme du sens	شكل المعنى
Figures de comportement	صورة التصرف
Modalisation énonciative	صيغية تلفظية
Tempérament	طبع
Manière de faire	طريقة الفعل
Manière d’être	طريقة الوجود
Manifestation somatique	تمظهر تأثيري

Passion	عاطفة
Raison	عقل
Relations existentielles	علاقات وجودية
Exposants	عوارض
Catégorie sémantique de base	فئة دلالية عميقة
Excédent	فائض
Euphorie	فرح
Horizon axiologique	فضاء خلاقي
Structure constante	بنية ثابتة
Masse thymique	كتلة تيمية
Compétence discursive	كفاءة خطابية
Compétence faîtiers	كفاءة فعلية
Compétence nulle	كفاءة منعدمة
Quantité	كمية
Différence	مبدأ الاختلاف
Immanence	مبدأ المحايثة
Pivot passionnel	محور عاطفي

Schéma descendant	مخطط انحطاط
Schéma pathémique	مخطط تأثّري
Schéma Ascendant	مخطط تصاعدي
Schéma d'amplification	مخطط تضعيف
Schéma d'atténuation	مخطط خمود
Caractère	طبع
Phorie	مزاج
Ebranlé	مزعزع
Le Niveau de surface	المستوى السطحي
Enonces d'etat	ملفوظات الحالة
Enonces de faire	ملفوظات الفعل
Objet modale	الموضوع الصيغي
Localiste	موقعي
Accent	نبر
Textuelle	النّصي
Intonation	نغمة
Visée de sujet	هدف الذات

Existence modale	الوجود الصيغي
Statut	وضع
Eveil passionnel	وعي عاطفي

الفهـــــــــرس

الفصل الثاني:

اشتغال العواطف في القصيدة

المصادر والمراجع

المصادر والمراجـــــــع باللغة العربية:

1. **ديوان أبي فراس الحمداني**، قدم له وبوبه وشرحه د.علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 1995.
2. ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر م10، ط1، بيروت، 1990.
3. إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1993.
4. أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، نهضة مصر، مصر، ب.ت.
5. أحمد بكري عصلة، **الموت في الشعر العربي الحديث**، مركز المخطوطات والتراث والوثائق، ط1، الكويت، 2000.
6. أحمد جاسم الحسين، **الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي**، الأوائل ط1، سورية، دمشق، 2000.
7. أحمد مداس، **لسانيات النص**، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007.
8. إلهام عبد الوهاب المفتي، **في القصيدة العباسية (دراسات غربية معاصرة)** عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2002.
9. ابن القيم الجوزية شمس الدين أبي عبد الله ، **كتاب الروح- في الكلام على أرواح الأموات والأحياء-**، حققه محمد اسكندر يلدا، دار الكتب العلمية، ط1 بيروت ، لبنان، 1982.
10. ـــ، **مدارج السّالكين -بين منازل إيّاك نعبد وايّاك نستعين-**، تحقيق محمد حامد الفقي، ج2، دار الفكر، بيروت لبنان، 1992م.
11. إميل ناصيف، **أروع ما قيل في الفخر والحماسة**، دار الجيل، ط1، بيروت لبنان، ب ت.
12. برنار توسان، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق بيروت، لبنان، 2000.

13. بسام قطوس، **وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث**، ط1، دار الكندي الأردن، 1998.

14. بطرس البستاني، **أدباء العرب**، دار الجيل، بيروت، 1997.

15. بهجت عبد الغفور الحديثي، **نصوص من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2002.

16. ـــــــــــــــــــــ، **دراسات نقدية في الشعر العربي**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2004.

17. جون كوين، **اللّغة العليا(النظرية الشعرية)**، ترجمة:أحمد درويش المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1995.

18. حامد حفني داود، **الآداب الإقليمية في العصر العباسي الثاني**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980.

19. حسن محمد الربابعة، **الترجمة الذاتية لأبي فراس الحمداني من ديوانه** المركز القومي للنشر، الأردن، 1999.

20. رجاء عيد، **لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي الحديث-**، منشأة المعارف، المنشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985.

21. رشيد بن مالك، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

22. ـــــــــــــ، **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة للنشر الجزائر، 2000.

23. رفيق خليل عطوي، **صورة المرأة في شعر الغزل الأموي**، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1986.

24. سعيد الحنصالي، **الاستعارات والشعر العربي الحديث**، دار توبقال للنشر ط1 ، المغرب، 2005.

25. عبد العزيز نبوي، **المرأة في شعر الأعشى**، دار الصدر، مصر، 1987.

26. عبد القادر القط، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

27. عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، **تحليل النصوص الأدبية-قراءات نقدية في السرد والشعر-**، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط1، 1998.
28. عبده بدوي، **دراسات في النص الشعري -العصر العباسي-**، دار قباء القاهرة، مصر، 2000.
29. عز الدين إسماعيل، **في الأدب العباسي-الرؤية والفن-**، دار النهضة العربية، بيروت، 1975.
30. عصام خلف كامل، **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصـــر، 2003.
31. عمر الدسوقي، **الفتوة عند العرب**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط4 القاهرة، مصر، 1966.
32. غادة جميل قرني، **إشكالية الموت والحياة في شعر الحنفاء**، دار فرحة للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2004.
33. فؤاد إفرام البستاني، **منجد الطلاب**، دار المشرق، ط28، لبنان، 1984.
34. فتحي أحمد عامر، **من قضايا التراث العربي**، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، ب.ت.
35. فوزي عيسى، **تحليل النص الشعري**، دار المعرفة الجامعة، مصر، 2002.
36. محمد رضا مروّة، **أبو فراس الحمداني -الشاعر الأمير-**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
37. محمد غنيمي هلال، **الحياة العاطفية- بين العذرية والصوفية-**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، القاهرة، 1976.
38. محمد مصايف، **جماعة الديوان**، نشر البعث، قسنطينة، الجزائر، 1974.
39. محمود الربيعي، **في نقد الشعر**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، 1968.
40. مصطفى السعدني، **المدخل اللغوي في نقد الشعر**، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1987.

41. موسى ربابعة، **قراءة النص الشعري الجاهلي**، أربد، مؤسسة حمادة ودار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 1998.

42. ــــــــــــ، **تشكيل الخطاب الشعري**، دار جرير للنشر والتوزيع، ط2 عمان، 2006.

43. ميشال عاصي، **كتاب الفن والأدب**، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط3 1980.

المراجــع باللّغــة الفرنسيــة:

1. Algirdas Julien Greimas, **Du Sens II**, Seuil, Paris, 1983.
2. Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, Nattan HER, Paris 2000.
3. Driss Ablali, **La sémiotique du texte, du discontinu au continu**, Edition l'Harmattan, France, 2003.
4. -Groupe d'entrevernes, **Analyse sémiotique des textes**, 4eme édition Presse universitaires de Lyon, 1984, France.
5. Jacques Fontanille et Algirdas Julien Greimas, **Sémiotique des passions** éditions du Seuil, Paris, 1991.
6. Jacques Fontanille et E. Landowski, **Nouveaux actes sémiotique**, édition Pulim Presse Universitaire de limoges, France, 1999.
7. Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, Presse universitaire de limoges, Paris, 1998.
8. Jean Claude Coquet, **La quête du sens**, presse universitaire de France Paris, 1997.

الدوريات والمجلات:

1. **التبيين**، مجلة ثقافية، عبد العالي بوطيب، **السرديات واللسانيات أيّة علاقة؟** الجاحظية، العدد 18، الجزائر، 2002.
2. **دورة أبو فراس الحمداني، مجموعة أبحاث الندوة المصاحبة**، إحسان عباس، علي عشري زايد، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2000.

3. **قراءة الشعر القديم**، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الرابع، ك.د الجليش، العدد الثاني عشر، 1995، ص36.

الرسائل الجامعية:

1.أحمد فلاق عريوات، **الحياة والموت في الشعر العربي**، أطروحة لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 1992-1993.

الانترنيت:

1. J.Fontanille et Zilberberg/ le schéma tensif
File://A:\fontanille.htm, 03/07/05.